

شهریات



بالظلام .

١ . حزيران والكلمة

فمن هو المسؤول عن ذلك ؟ من هو المسؤول عن جعل الكلمة العربية اداة للتسليّة الموقّنة والتعزية السريعة ؟ من المسؤول عن جعل الكلمة العربية دليلا آخر على العجز والافقار ؟

اليسوا هم الحكام الذين تخلّوا عن السلاح الحقيقي الذي يجب ان يشهروه ، ليفتصبوا سلاح الادباء ، فيستعملوه في غير المهمة النبيلة التي رصد لها ؟ اليسوا هم الذين اصطنعوا الكلمة للكذب والدجل والتشويه ؟

الم يكن طبيعيا ، بعد ذلك ، ان نجد القاريء العربي خاصة ، والانسان العربي عامة ، قد فقد ثقته بالكلمة ، هذه التي ضاعت قيمتها بين ايدي محترفي السياسة ؟

لقد اتيح لنا ، ولكثير من المفكرين والادباء العرب ، ان نشاهد في هذه السنوات الخمس ، عددا من المسؤولين وهم يصفقون في المؤتمرات تأييدا لبعض الشعراء والادباء الذين كانوا يدينون الحكام ويهاجمونهم ويردون اليهم اسباب الهزيمة ... كان هؤلاء المسؤولون يصفقون موافقين ، كان لم يكن لهم شأن في ما حدث ، وفي ما هو مستمر ... وكنا نخرج دائما ، والمرارة في نفوسنا ، بان الكلمة قد لفظت انفاسها في الضمائر والعقول ، لان حكامنا قد تجحوا في ان يجعلوها اداة « تنفيس » ليس غير ، في أفواه الادباء وعلى اقلامهم ... انهم يبتسمون ساخرين ، ويقولون للمقربين : « دعوهم يتكلموا ... هل يستطيعون ان يزحزحونا عن مقاعدنا ؟ » بلى .. قد يكون لهم موقف ارضن واكثر ايجابية ، فيأمرّون بمصادرة ما يقول هؤلاء الشعراء والادباء !

السؤال الان : اما والوضع كذلك ، فما جدوى ان

خمس اعوام تمر على الخامس من حزيران .
والهزيمة مقيمة في صدورنا ، معشنة في ضمائرنا .

ونحن ، الادباء العرب ، ما الذي فعلناه تجاه هذه الهزيمة ؟

لقد نظمنا القصائد ، وانشأنا القصص ، وكتبنا الدراسات ، مصورين تارة آثار الهزيمة المدمرة في النفوس ، ممجدين تارة اخرى مآثر ابطال المقاومة ، مستلهمين تارة ثلاثة بطولات التاريخ العربي ، عليها تخفف عنها الشعور الخانق بما نحن فيه من عجز وقعود ، مجرّحين تارة رابعة الانظمة والحكومات والمسؤولين ...

كتبنا الوف الصفحات ، واطلقنا مئات النداءات والتهافتات ، ولا احسبنا قصرنا أي تقصير في استعمال السلاح الذي اعطيناه ، فما كانت النتيجة ؟

انا اليوم ، بعد خمسة اعوام ، نرتد الى ذواتنا ، فيذهلنا ان نكتشف ان كل شعر الشعراء ، وكل قصص القصاصيين ، وكل دراسات الباحثين لم تستطع ان تزيح قيد انملة كابوس الهزيمة الجاثم على صدورنا وما يخلفه من مرارة تكاد ان تنقلب الى يأس ... فهل فقدت « الكلمة » كل قيمة لها وكل تأثير ، وهل اصبحت ، كسلاحنا سواء بسواء ، اداة تخدير ؟

ان القاريء الذي توجه اليه الكلمة يتلقاها ، من غير شك ، بكل حماسة واقبال . ولكن الذي لا شك فيه ايضا ان اثرها في نفسه سرعان ما يزول حين يتذكر الواقع الذي يعيشه ، واقع الهزيمة الذي يسد منافذ الامل ويملا آفاقنا

يكتب الكتاب ويشعر الشعراء ؟ هل من أمل ؟ كيف السبيل الى ان تسترد الكلمة العربية قيمتها ونقاءها ، فننقل فعلها الحقيقي العميق ؟

لا مجال لليأس . يجب ان يسترد ادباء الكلمة التي اغتصبت منهم . ان هزيمتنا ليست هزيمة عسكرية فحسب . وان معركتنا ليست ضد الامبريالية والصهيونية فحسب .

وان الاديب العربي ، بعد خمسة حزيرانات ، مدعو الى مزيد من النتاج الثوري الذي يفضح كل ما في المجتمع العربي من زيف ودجل ، على جميع المستويات .

٢ . ازمة الانتاج اللبناني

طرح عليّ اديب صحفي السؤال التالي :

« ما السبب في فقر الانتاج الروائي في لبنان حيا الفنون الادبية الأخرى ؟ »

وقد رأيت ان انقل جوابي اليه فيما يلي :

اصحاح ان الانتاج الروائي هو وحده الفقير اذا قورن بالفنون الادبية الأخرى في لبنان ؟

انني اعتقد ان هذا الفقر ينسحب على جميع فنون الادب في لبنان ، باستثناء المسرح الذي شهد في السنوات الأخيرة ازدهارا حقيقيا .

فالشعر والقصة والدراسة والنقد ، كلها تعاني ازمة انتاج عندنا ، منذ اكثر من عشر سنوات . وهذا يعني اننا نعاني ازمة خلق وابداع ، بالنسبة الى ما نشهده من انتاج في البلاد العربية الأخرى أولا ، وبالنسبة الى ما عرفه الادب عندنا من خصوبة في الخمسينات والستينات .

وعلى ذلك يصبح الموضوع هو تحري اسباب هذه الازمة في صورة عامة .

ويخطر في البال ان يكون احد هذه الاسباب اضطراب الاوضاع السياسية في المنطقة العربية ، ومنها لبنان . لكن هذا اضطراب لم يؤد الى ازمة في الانتاج في البلاد العربية الشقيقة ، بل لعله كان حافزا لخلق انتاج يتميز بالتعبير عن القلق والتمزق وربما التشاؤم واليأس ، او بالتعبير عن الامل في الفداء والتضحية والنضال . مما يدل على ان الاضطراب السياسي لا يلزم عنه بالضرورة انقطاع عن العطاء .

ويخطر في البال ان يكون احد هذه الاسباب غياب جيل الشيوخ اما بالوفاة (عمر فاخوري ، مارون عبود ، رئيس خوري ، سعيد تقي الدين وسواهم) واما بالانقطاع عن الانتاج

الابداعي (ميخائيل نعيمة ، خليل تقي الدين ، توفيق يوسف عواد (١) وسواهم) لكن هناك جيلا جديدا بسدا منذ الخمسينات يحتل ساحة الانتاج ، فهل كان عطاؤه ضعيفا او محدودا ؟ الواقع ان انتاج هذا الجيل ، وربما كنت شخصيا احد افراده ، قد ضعف كما وكيفا منذ الستينات . ويبقى السؤال مطروحا عن اسباب ذلك .

ايكون السبب ، او الاسباب ، اذن ، مرتبطا « بوضع » الاديب اللبناني ؟ هل يعيش الاديب اللبناني حياه معنوية وماديه نمثه من الانتاج ؟

ان شروط الابداع التي ينبغي ان تتوافر للاديب على الصعيد المعنوي تتلخص في ضمان حرية القول له . ولا ريب في ان ذلك مؤمن للاديب في لبنان . اما على الصعيد المادي ، فهنا مجال القول الواسع .

ونحن نعتقد ان الاديب في لبنان منصرف اجمالا عن العطاء والانتاج ، لانه منصرف اجمالا الى ملاحقه اسباب العيش ووسائل الرزق .

ان معظم الادباء اللبنانيين ، ان لم نقل كلهم ، مرتبطون بعمد واسعاع بعيدة عن همومهم الادبية والفنية ، لكنها تؤمن لهم الحد الأدنى من العيش . وكثيرون منهم ، في احسن الظروف ، يعملون في الصحافة ، وليست الصحافة دائما بالمناخ الصالح للانتاج الفني . ونحن في لبنان لا نعرف ادبيا متفرغا للانتاج وحده الا ميخائيل نعيمة ، امد الله في عمره .

والحق ان الاديب في لبنان ، شأنه شأن اي مواطن ، ملاحق بكثير من مطالب العيش ليقوم اوده واود اسرته وليؤمن بدراسة والطبيب والملبس الخ ، ما دامت الضمانات العائلية والصحية وسواها معدومة او ضعيفة . فهو في هذه الحالة يضحي بانتاجه الادبي من اجل معيشته ومعيشة اسرته . ولئن كان ثمة قلة ضئيلة من الادباء تتطلب الرفاه وتسعى الى البذخ ، فان ذلك قد يكون مشروعا ومفهوما في لبنان الذي يعيش معظم سكانه فوق طاقاتهم المادية . ولكن يبقى ان معظم الادباء يعيشون حياه ضيقة مليئة بالقلق والمخاوف . فمن هو المسؤول الحقيقي والرئيسي عن هذا الوضع الذي يجد الاديب نفسه مضطرا الى العيش فيه ؟

اننا نعتقد ان الدولة عندنا مسؤولة ، الى حد بعيد ، عن هذه الازمة . ان تنكر المسؤولين ، ابتداء من القمة وانتهاء بالسفح ، لكل انتاج ابداعي ، وانعدام جميع اسباب الاحتفال او التشجيع او التكريم ، كل ذلك يحدو ادباءنا الى الزهد في

(١) اطلعت اخيرا على مخطوطة رواية جديدة لتوفيق يوسف عواد تعيده في صورة بارزة الى ميدان الادب الروائي .

اقرأ ، فيما كانت اصوات الفتيات وصراخهن وضحكهن تبلغ مسمعي ، فتزيدني رغبة وشوقا ...

ولا بد ان رائدة قد هجست بما كنت أحسه ، فدخلت عليّ الغرفة تطلب ان تعرّفني على رفيقاتها وان اشاركهن حفلة اطفاء الشمعات الاربع عشرة .

وحين واجهت الفتيات ، داخلني على الفور الشعور بأني بدأت أشيخ ...

كانت اعمارهن تتراوح بين الرابعة عشرة والسادسة عشرة ، وكان الصبا يتفجر من وجوههن واجسامهن ، وكان المرح ينطق في ملامحهن حيوية وبشرا وانطلاقا .

وجلست اصفي اليهن يتمازحن ويتندرن على اساتذتهن ...

ثم اخذن يرقصن على انغام الموسيقى رقصة «الجيرك» ودعنتي رائدة الى مراقبتها ، فقلت لها انني لا احسن هذه الرقصة المجنونة ، واني كدت انسى حتى « التانغو » الرومانتيكية ... فسارعت رائدة تضع موسيقى تانغو ، وتوجه اليّ وهي تقول :

— تعال يا بابا ... ساذرك بشبابك !

وفتحت لي ذراعها ، فخاصرتها واخذنا نرقص .

واغمضت عيني ، حتى لا ترى رائدة دمعتي تلك .

سميل ادريين

صدر حديثا

العدد الخامس من مجلة

الطريق

*

في هذا العدد ملف خاص عن

القصة العراقية الحديثة

آراء .. وملاح .. ونماذج
(اشترك في هذا الملف ٢٥ كاتبا)

*

مع عدد من الدراسات والمقالات
في الفكر السياسي والآداب والفنون

الادب والانتاج ، سعيا وراء الرزق ، بحيث يصبح همّ الادب عندهم شاغلا ضعيفا . ولئن كان صحيحا ، الى حد ما ، ان الاديب المبدع لا ينتظر تشجيع حكومة ما ليبدع ، فأكثر منه صحة ، والى ابعد الحدود ، ان التنكر لاساج الادباء لا يمكنه ان يؤدي الى ازدهار الادب وخصب العطاء .

ان في كل بلد عربي ، اذا لم يشأ ان نتحدث عن البلاد الاجنبية ، ادارات مسؤولة تابعة لوزارة الثقافة والاعلام ، تهتم بالانتاج فتقدم الى المؤلفين مساعدات لنشر كتبهم ، او تنشر لهم هذه الكتب وتعمل على توزيعها وترويجها ، او تشتري منها كميه معينه لمكتباتها ودوائرها ، ما عدا لبنان . اما هذه الجوائز الفقيرة التي تمنحها الدولة احيانا ، فهي لا توحى بالثقة ، بل تطرح كثيرا من علامات الاستفهام ، لما يرافعها من اهواء ونزوات ، فهي بالتالي ليست عنصر تشجيع او تكريم .

وهكذا نستطيع ان نحكم ، في نهاية المطاف ، ان ففر الانتاج عندنا ، ليس في الرواية فقط ، بل في كل فن ادبي اخر ، مرده ، الى حد بعيد ، الى تنكر فطيع لدى المسؤولين الذين يضعون الثقافة والفكر في آخر همومهم ، ولا يفكرون في اية سياسه ثقافية تضع تشريعا علميا ضمن الحسد الادني من الوسائل التي تمكن الاديب من الانصراف الى الانتاج (من مثل التفرغ والمنح والرحلات ورواتب التقاعد والضمانات الصحية والعائلية الخ) .

ان « الاشعاع » الذي كان يدعيه المسؤولون فسي العهود السابقة ، والذي لا يزال يدعيه المسؤولون اليوم ، انحصر من ميدان الثقافة والفكر ، لينحصر في ميدان السياحة والاصطياف والخدمات وربما التفاح « المشع » . ولولا المبادرات الفردية التي يقوم بها بعض وسائل الاعلام الخاصة في لبنان (من مثل المجلات الادبية ودور النشر والمسارح وسواها) من غير اي تشجيع او مساعدة ، لفقد لبنان كل سمعة ثقافية وادبية له . وهذه السمعة تتعرض الان ، على كل حال ، لكل الاخطار ما دامت السياسة الثقافية في لبنان غائبة عن فكر المسؤولين وضمايرهم !

٣ . الاب والبنت

بلفت ابنتي « رائدة » هذا الشهر الخامسة عشرة . وقد اقامت في المنزل احتفالا صغيرا بهذه المناسبة دعت اليه بعض لداتها من رفيقاتها وقربانها .

وآثرت اول الامر الاّ أنطفل على الاحتفال ، وان اترك للمحتفلات حريتهن يمارسنها كما يشأن ، بالرغم من رغبتني في حضور هذا اللقاء ...

وظللت في غرفتي اقرأ في كتاب ، واحاول ان افهم ما

الجموع يسرون المدينة للشاعر ممدوح عدوان

لم يزل فقراء القرى يأكلون البذار
لقمة توقف الجوع ، وليهجم السيل ،
مستقبل الجوع اوضحه امسه
والخواء يفرخ وسط الجرار
لم يزل فقراء القرى يولدون من الكسل للمر
ينمون فيه عجافا : ثمار السنين العجاف
ويروّضهم جوعهم ليظلوا خراف
يفقدون الدموع وتبقى العيون الكسيرة
يستوي الامر ، هذا البوار كهذي المواسم
اذ لا يرون القطاف
حصّة الجوع ليست سوى حركات الليالي المطيرة
(في ملاهي المدينة يعلو الضجيج عن الحق والمدن الغائبة
في مقاهي المدينة يصاعد الصوت مثل الستار
فيخبىء جوع القرى بحرارته الكاذبة
ويغلق في أوجه البائسين أسى المثل الخائبة
في نساء المدينة يضحي الطعام أجور البقاء
تبدل انثى المدينة روادها
مثلما بدلت نسوة الفقراء الالم)
وانا في زمان الطوي حرقه غاضبه
وانا في الملاهي ضجيج وبين المقاهي ستار كلام
وبين النساء خؤون
حامل منذ جئت نحول القرى المتعبة
حامل شهوة للرغيف ، وللفرح المستحيل ،
ولحم النساء ، وبعض الجنون
كل يوم ابلل وجهي لاغسل عنه الندم
(كيف أمحو ملامحه المذنبه ؟)
أرسم البسمات فاطلي ندوب ضفينة اهلي
التي ضيعت في المواسم
انقل الخطو محترسا وأخبيء حقدي كخنجر آثم
أسرق الضحك والجسد المستباح
واكشف وسط العناق الرياء
وأعود الى بيتنا مثقلا بالفنائم
فأعاق اهلي ونقتسم الضحكات :
لانا استدنا دموع التعازي
وضحكات أفراننا
وسواد اللاتسم
وانا حامل دمهم :
كل ثار يخبئه المتخمون

كل ثار توزّع بين القرارات
والامنيات التي علّبت
والدموع التي حولت للمساحيق ماء
وانا حامل دم اهلي الذين تزور آلامهم
كل صبح وكل مساء
وانا أعرف الجوع اذ يتنكر صوما واكل بذار
وانا أعرف الخوف اذ يتبدل تقوى وحب شجار
وانا أعرف الذل اذ فرضوه القناعة :
نكران هذي الحياه
جوعهم كافر :
صار ذاكرة وبطونا مورمة
وجلود صبايا مهدله
وأمتنانا لفضل السماء
جوعهم يتحول كابوس عمر
واهلي يقولون غير كلامهم
يسلبون التأوه ،
لم يعطهم عمرهم غير صوت الدعاء
انا وحدي دخلت الى دغلة الوحش
عليّ سأعرف جوعي الذي خبأوه
وراء المنى الماكرة
وسلاحه دهائي :
به اتقن الرقص عبر الدهاليز
أتقن ان ادعي شعبا
عفة لتغلف شهوتي الفائرة
أتأبط حقدي القديم وامضي رشيقا كطفل برىء
أتجاهل فقري القديم ، وحين أرى نبعه بينهم
سأداري اضطرابي ببعض الفناء
مستخفا بما يتساقط مني على الدرب
تحت سياط الطفاة او الاعين الفاجرة
ما الذي سأداري :
كرامتي المستباحة تحت السياط ،
أم المستباحة تحت سنابل خيل الفزاة
أم اليأس لحظة اكل البذار
ما الذي سوف أبكي :
بلادي التي فقدت
أم بلادي التي نضبت تحت اقدام اهلي الحفاه
أم بلادي التي رگضت، حملت خوفها من جنون الطفاه
ثم ألقت روافد احزانها في سيول الفزاه

أم بلادي التي افتضحت واستراح بنوها على خزيها
وبماذا يغطي الفضيحة قوم عراة
آه يا أرضنا الناضبة
ما الذي نشف النهر ،
رمضاء مجراه ؟ أم شمس الساخنة ؟
ما الذي قتل النائمين
خناجر غدر ؟ أم العلة الكامنة ؟
ما الذي اكمل العري ؟
هذا الجراد الغريب ؟ أم الدود في التربة الحاضنة
من تراه سبيداً فينا البكاء ؟
علنا بعده نطرح الاسئلة
من تراه سيصرخ في كبرياء ؟
رافضاً هذه المهزلة
قبل ان تسقط المقصلة

يا بلادي التي علمتني البكاء
ما الذي سوف تعطيني في المفاجأة المقبلة
بعدما حطم الجوع والخوف في جبهتي الكبرياء
ما الذي أسأل الآن والاسئلة
وقفت تتزاحم خلف كوى أدمعي المقفلة
لم تعد لي سوى وقفة الصمت وسط الشقاء
قبل ان تسقط المقصلة

يا بلادي اعذري دمعنا حينما ننزوي
واعذري حرقة الاخ في عجز ايماننا الخاوي
ما الذي ينفع الان هذا الصراخ ؟
وليس الصراخ مدافع
ماذا لدي سوى الشعر
والشعر ليس بأرغفة او جنود
وأنا في بلادي التي لست أقوى على هدم أبراج آلامها
لست أقوى على الصمت في بؤسها
لست أقوى على هجرها واجتياز الحدود
سرق الجوع منا البلاد فقال الولاه :
« لا تضع المدينة حتى تصير بأيدي الفزاه »
قل اذن : ما اسمه حين تأكل كل البذار ومدخرات الشتاء
ما اسمه النوم خوفاً او الرقص خوفاً ،
او الضحك خوفاً ،
او العيش في الجزره
ما اسمه حين يقفل الباب نحو غد الفقراء
لا تقل لي : بلادك محمية بجنود تخفوا فلم أرهم
سأقول : بلادك محتلة بجنود تخفوا فلم ترهم
وأقول : البلاد مزورة
وجلود البنين خوت لا تضم سوى التبن
كيما تظل البلاد حنوناً تدر الحليب
وأنا أترامى قتيل كوابيسها والهزال
أفتح العين صباحاً فأبصر زهر حدائقها تنكا
ثم تمسي الحدائق عند الدجى دركا
وبلايلها تختتم اليوم بالتبغ ،
تبدأ صبح الغناء سعال

وقتيل المجاعة يصرخ فيها بغير كلال
فاسمع الصوت :
هذي بلادي التي عشت فيها كميت
وليست بلادك حين تبيع ثراها سلالا سلال
واسمع الصوت :
هذي بلادي التي جمعت فيها
وليست بلادك أنت الذي لا تراها سوى
وجبة الغداء

واسمع الصوت :
هذي بلادي التي علمتني البكاء
وبلادي الجزيرة منقبة عن شواطئها
سرق الماء من بحرها
سرت من علاها السماء
وبلادي طريق ، رصيفاه جوع
رصيف تسول لقمته من رصيف
والطريق بأيدي الفزاة رغيف
وبلادي مشيت مجبره
نشف الماء فيها ومات الكلا
نقلت خطوها حيث شاء الظما
ووراه مشيت مقبرة
وبلادي ضاقت دروبها وتاهت وراء السراب
واضاعت بنيتها
ورائدها لم يعد ، لم يجثها النبا
وبلادي مشيت تبتغي أملا لم تره
لم تجد في الطريق سوى الجزره
كل تبع رآته مشيت صوبه
وصلت قبلها المقبره

يا بلادي التي بدأت عمرها من دم الاورده
والتي سقطت بيننا مجهده
أنا أنكرت ايدي المعزين ، أنكرت صوت العزاء
كابر الكل فيك وقالوا : ستنهض
قالوا : تفاجيء عودها بالبقاء
تنهض الأرض ، قلنا ، وينهض فيها البشر
تنهض المثل المقعده
ينهض الرمل ، ينفض عنه الغبار
وينهض بين الصخور الشجر
ثم قلنا : سيصبح جوع الجياع سيوفا
ويضحى البكاء غناء
ترتدي الأرض أثوابها : فالشحوب رداء
ومسحنا الدموع التي ذرقت في الزوايا
نقلنا خطانا بصمت
خشينا اندلاق موتنا
فيبصره الغرباء
وتلاقت عيون الاحبة (كان البذار لهم وجبة)
كان بين الوجوه عياء
وتلاقت عيون الاحبة في غفلة من عيون الحذر
فانفجرنا بكاء

ممنوح عنوان

دمشق



القفص

١ - حلم الشاعر :

امتدت يده الضخمة . تركزت عين العصفور على يده ، وجلس العصفور مغزعا . تراجع الى الخلف محتفيا بوليفه . كلما عن السنبو . ارتفعت عين العصفور الى أعلى اليد . عبرت نظرتة المعصم ، فالساعد ، فالعضد . تسلقت الكتف ، فالعنق . سقطت نظرتة على الوجسه . عينا مندانان بالاسى . هدأت ارتجافة العصفور في القفص . لكن القفص اهتز بعنف . سقطت نظرتة من حبالق الى اليد . اليد اختفت . باب القفص مفتوح . لا أسلاك هناك . رنا الوليف السى وليفه . اربع عيون راحت تنظر الى الباب المفتوح . اذار العصفور ظهره للباب . راح متقاره يلقط الحب . قفز الى حافة الماء . اخذ يشرب . رفع عينيه . رأى الخلاه الحر ، تتناثر فيه جدران ، فوقه يمتد شريط أزرق ، وطائر يرفرف . بدا العالم رائعا خارج القفص . تداخلت المعالم ، وانساب البحر تحته . راح يرفرف متعبا ، يخشى السقوط . تشابكت الاغصان من حوله . اخذ يقفز بينها ، محاذرا من الطيور الكبيرة ، محاذرا ان ترتفع بندقية صياد ، حصاة مارقة ، الى أعلى ، من يد طفل . يتعبه البحث عن حبة قمح ، رشقة ماء في جدول بلا أمواج . عاد يرشف من ماء القفص . استدار هائلا . فليبق الباب مفتوحا او يغل . أخطار الخلاه ما زال يذكرها . جناحاه نسيسا الطيران . القفص عامر بالحب والماء . الاسلاك تدعوه كالأغصان للفناء . رنا الوليف الى وليفه . تلفت حوله . لا شيء سوى الاسلاك ، والحب ، والماء ، والباب المفتوح . الوليف طار . سيعيش وحيدا في القفص ، مع الاسلاك ، والحب والماء . وحيدا بلا وليف !

وحيدا بلا وليف ؟

طار العصفور من باب القفص . هبط على حافة الشرفة . جسده يهتز . جناحاه ترتعدان . تلفت حوله باحثا عن الوليف . طار فسي الخلاه المائع . ارتفع وانخفض . شرق وغرب . عاد يبحث عن القفص . رأى الحب والماء ، والاسلاك . باب القفص مفتوح ما يزال . دخل القفص مرفرا بجناحيه . انطوى في أسنى على نفسه ، مع الحب ، والماء ، والاسلاك . مد متقاره تحت جناحاه ، دفنه ونام ، يحسبم بالوليف . اهتز القفص مرة أخرى . وقعت عيناه على اليد . اليد لا تفلق القفص . اليد تمتد الى داخل القفص . اليد تجذبه مسن داخل القفص . اليد تضعه برفق على حافة الشرفة . اليد تدفعه للطيران . اليد تحمل القفص وتختفي . يرتفع العصفور مرفرا بجناحيه ، وينفخ . يشرق ويترب ، باحثا عن الوليف . باحثا عن القفص .

٢ - العبد :

ناداه السيد :
- أيها العبد .
- لبيك يا سيدي .
- لست من اليوم سيدك .
- وأنا ؟ لست عبدا ؟
قالها العبد بفرح . يحزن قال السيد :
- نعم ، أيها العبد . اذهب الآن .
- لكنني عبدك . لا أحد لي سواك .
- اذهب أيها العبد .
- بعثني أيها السيد ؟
- لا أيها العبد .
- عبد من ساكون اذن ؟
- عبد نفسك . مثلي .
- نفسي ملك لك . أنا وما ملكت يميني ملك لك .
- أنت حر أيها العبد . اذهب من هذا البيت .
- أنا أيها السيد . أمرك أيها السيد .
- لست سيدك .
- أمرك يا مولاي .
- أف . اذهب . انتظر . خذ .
وضع السيد عشرة جنيهات في يده .
- الآن . اذهب .
- اذهب ؟ كيف ؟
- أنت حر .
- الى أين ؟
- أنت حر .
- حر ؟
ضحك العبد .
- هذه نكتة .
- بل أنت حر .
وضع يديه على كتفي عبده .
- اذهب أيها العبد . وكن سيدا أيها العبد .
- سيدا ؟ لم أولد سيدا . لم أعش يوما سيدا . كيف اكسون الآن سيدا ؟ بعد هذا العمر ؟ لا .
- أخرج أيها العبد . أمرني السادة الاكابر بطرده .

- تقصد بموتي ؟

- بمنحك حريتك ايها العبد .

- لكنك تقتلني ايها السيد . لم اخذك يوما . ولقد احييتك .

- جعلتك لي ابا . توجتكم ملكا .

- اذهب ايها العبد . تذكر انني كنت احييتك ، احييتك ، اني

مع البهائم ، اضربك بالسوط .

- انا عبد . والعبد يهان ، ويجوع ، ويضرب بالسوط ، وينام

مع البهيمة . اهانتك لي تعني انك تذكرني . تجويعك لي يعني انك

ستطعمني . ضربك لي بالسوط يعني انك تحبني . الست تؤدب ولدك؟

لا تقتلني الآن .

- هم يقتلونك ، ويقتلونني . اذهب . لا حيلة لي ، او لك .

- ساذهب . امرك يا سيد .

خرج من بيت السيد . لم يكن حزينا ، ولا فرحا . كان مرفوع

الرأس . فلقد اتخذ قرارا لأول مرة . ان يبقى ولا يذهب .

« لن اذهب أبدا » .

وعلى باب بيت السيد . جلس العبد السابق للسيد ، منتظرا

ان يدعو السيد ، او ابن السيد ، او حرم السيد . في ذات نفسه

يحدث السيد . « كم أنت طيب ايها السيد » . وتصدقهم ايها

السيد ؟

٣ - السجين :

فتح السجن باب الزنزانة . باب العنبر . نادى :

- محمود عبد الصمد .

رفع بصره اليه ، من فوق برشه .

- تعال هنا .

سار متعاقلا الخطى .

- نعم .

- افراج .

- افراج ؟

- نعم .

- افراج ؟ عن ؟

- عنك انت .

- انا ؟

- نعم انت . محمود عبد الصمد . مبروك .

- لن اخرج .

- ستخرج .

- لن اخرج .

- عشرة اعوام ، ولم تشبع ؟

- اشبع . السجن بيتي .

- بل ستمود الى بيتك .

- لا بيت لي . هذا بيتي .

- كان بيتك .

- ما يزال بيتي .

- اليوم افراج . من يكره الفرج ؟

امسك السجين بالسجان وهزه :

- دعني .

- اذهب .

- لن اذهب .

دفعه السجان امامه :

- سر امامي .

التفت للسجان :

- هل ستخرج معي ؟

- انا ؟ ها ها . هذا بيتي . وهنا الطعام والشراب .

من الباب الكبير للسجن دفعه :

- اذهب .

واغلق الباب وراءه . اخذ يدق الباب بقبضتيه :

- هذا بيتي . هذا بيتي .

دميت يداه . سجد بيكي . حين نهض ، نادى على الرفاق ، ناظرا

الى الكوى ، والقضبان :

- البرش لي . البرش برشي . فليحذر احد ان ينام عليه .

حافظوا على برشي .

اخذ يجرجر قدميه ، محني الرأس . لا شيء سوى الصحراء .

في الصحارى عقارب وحيات . وراء الصحراء : الناس . وقف فوق

الهضبة . رأى بيتا شامخا ، عزيزا ، ومهيبا . رأى السجن فسمي

اعلاه الحراس . كور قبضتيه . رفعها متوعدا ، واعداء ، معاها :

- ساعد . ساعد الى برشي . ساسرق . بل ساقفل .

همس لنفسه وهو ينزل يده : « من جديد سيسكنني الشرطي » .

« سيفرني الناس والشرطي » . « ساشعر اني مساق الى الموت » .

« لكني ساقدم شهادة ، تفتح لي باب السجن . باب بيتي . بساب

الزنزاة . باب العنبر . حيث برشي ، والطعام ، والشراب ،

والجدران التي تحمي . يصيح لي الشرطي صديقا . لا يخاف احدنسا

من الآخر . لا السجن ، ولا السجنان » .

٤ - المدرس :

كان الجو غائما ، مضيبا ، مثلما بين اليقظة والنوم ، بين النور

والظلمة ، بين الواقع والحلم . كان الجو رماديا . شعره صار

اسود ابيض . شعرة بيضاء ، وشعرة سوداء . وجهه مستطيل اعجف .

عيناه بلا بريق . زجاجيتان . لا تنظران الى الداخل . لا تنظران الى

الخارج . بشرته داكنة الحمرة ، مزرققة ، كدجاجة مريضة ، متوفية

الريش . كمريرى بالقلب ، يوشك ان يصمت صموتا ابديا . مرآه يذكر

بحديدة علاها الصدا . بماء قد ركد منذ عهد بعيد . ملامحه محددة .

ولكنه ، كله ، كالزئبق . (صار تحدده بلا وظيفة) . يستوعبه كسل

وعاء : راحة كف . ترمومتر . سطح املس . لا طعم له . لا لون له .

لا رائحة . لا فائدة منه ولا ضرر . لا خير ولا شر . لا جد ولا هزل .

منفي في حجم كتلته . معك معك . مع كل احد . ليس عليك ابدا .

ليس على احد . أي احد . في يده حقيبة ملأى ابدا بالورق : ورق

العام الماضي . ورق العام الحالي . ورق العام المقبل . أي ورق .

حقيبتيه سوداء . ينظرونه رصاصي . كتفاه مشجب ، محنى الطرفين ،

محنى العنق ، كالاحدب . قالوا له يوما :

- قف هنا ، امام باب هذه المدرسة . لم ؟ لا تسال .

ولم يكن قد سال ابدا .

- هذا امر . نفذه . حتى يصدر امر آخر .

وقف في الجو الرمادي الغائم المضيب . بين اليقظة والحلم ،

وقف . فكر لحظة ، لحظة خاطفة ، في البيت ، والزوج ، والولد .

حسم الموقف . فلينتظروا . ولينتظر . قالوا له :

- قف هنا .

فليقف هنا .

قالوا له :

- لا تتحرك . لا تتكلم .

لن يتحرك . لن يتكلم . اول الشهر يعطونه راتبا . اول العام

يعطونه علاوة . في الستين يعطونه معاشا ، حتى بعد الموت ، للزوج ،

والولد . فليقف هنسا . لا يتحرك . لا يتكلم . من اجل الراتب ،

والعلاوة ، والمعاش ، والزوج ، والولد . من يوم . من اسبوع ،

من شهر . من عام . مرت عشرة اعوام . مرت مائة عام ، ألف عام .

وظل واقفا . لا يتحرك . لا يتكلم ، فلقد قالوا له :

- قف هنا .

مات الكل من حوله . لم يعد يرى أحدا ، أو يسمع أحدا .
المدرسة ذهبت كالشمع . الحي اختفى كالشمع . المدينة اندثرت .
صارت أطلالا ، أحجارا . بدأ يسأل :

- أين ذهبت المدرسة ؟

-

- أين ذهب الحي ؟

-

- أين اختفى الناس ؟

-

- متى حدث ذلك ؟

-

- لقد قالوا له :

- قف هنا .

- وما هو واقف .

- بدأ يسأ نفسه :

- لكن المدرسة ذهبت ، والحي ذهب ، والمدينة ضاعت ، والناس
اختفوا ، فلم ألق هنا الآن ؟

لم يكن هناك أحد ليحييه . ولم يقدر أن يجيب على نفسه .
فحدث نفسه :

- الأمر قد صدر .

- واتخذ قراره الثاني العاسم .

- عليك أن تنفذ .

- وظل واقفا . مبررا لنفسه ، مؤكدا لنفسه :

- حتى يصدر أمر آخر .

هـ - الدينمو :

يسمونه « الدينمو » . عقله ذاكرة ضخمة ، لا تنسى . يذكر كل
ما تراه العين ، كل ما تسمعه الأذن . يذكر كل ما حدث ، كل ما
يحدث . يحفظ كل القوانين ، واللوائح ، وتعديلات القوانين ،
واللوائح . يذكر ، يحفظ ، من أول مرة ، حتى الأرقام ، حتى
الكلمات ، حتى لون الورق ، حتى أسماء العمال ، آلاف العمال .
ساعات يومه عمل ، حركة ، تفتيش ، والعين يقطي ، والأذن صاحية .
ساعات نومه ، في العمل ، حلم بالعمل . تتغير عليه وردية العمل ،
ويظل يعمل . في الوردية الثالثة يوقفونه من أجل العمل . البيت
يعود اليه مجبرا ، في يوم الجمعة . قال لزوجته :

- اعتبريني ميتا .

ونهفت الزوجة بالعبء : البيت ، والولد ، وانتظار عودته .
كانت وجهه الآخر . كل مشاكل العمل يعرفها . كل مشاكل العمال
يعيشها . حتى عمر الآلة ، حتى قطع الفيار ، المطلوبة ، والناقصة .
لكنه لا بيت في مشكلة أبدا . يحملها مكتوبة على الورق . يقدمها
لمدير المصنع . يطلب رأيه . يعرف أن مدير المصنع لا يعرف ،
لا المشكلة ، ولا حل المشكلة . يهز المدير رأسه ، كمن يعرف . يسأله ،
كمن يتكلم :

- ما رأيك أنت ؟

- يقول الدينمو :

- الرأي كذا . الحل كذا . فلنعمل كذا .

- يتفكر مدير المصنع . يجيبه :

- طيب . نفذ .

- يقول الدينمو :

- إذا سمعتم . تأشيرة . توقيع .

- يسأله المدير ، كمن يتكلم :

- ماذا اكتب ؟ بل اكتب أنت . وأنا أوقع .
يؤشر الدينمو . يوقع المدير . يرفع الدينمو رأسه . ينتهده
سعيدا . المدير هو الذي أمر . المدير هو الذي وقع . ينصرف الدينمو
لينفذ . يوشك المدير أن يناديه . لح جييين كبيرين حول عينيه .
هاليتين سوداوين بين خديه . هروفا صفراء في بياض عينيه . يسود
أن يسأله :

- أليس لك بيت ؟

- يود أن يقول له :

- اذهب واسترح .

لكن المدير يتذكر . هو بدونه لا شيء . العمل بدونه سيتوقف .
المصنع سيفلق . العمال سيجراون عليه . يتركه المدير يذهب . ثم . .
مات مدير المصنع . مات عقله أولا ، ثم جسده ، من طول ما جلس
خاملا . هكذا قالوا . قالوا :

- الدينمو كل شيء . الدينمو قتله . لذلك مات مدير المصنع .
اضطرب المصنع . تكاسل العمال . كف الدينمو فجأة عن
الحركة . ظل هامدا في المصنع . فمن يأمره لينفذ ؟ ومن يؤشر ؟ ومن
يوقع ؟ ظل حائرا كالطفل بدون أمه . خجولا كالمرأة بدون رجل . دعاه
الرئيس الأكبر . جلس الرئيس في الكرسي الشاغر . قال الرئيس
للدينمو :

- اجلس .

جلس الدينمو حيث كان يجلس . أعطاه الرئيس سيجارة .
قال الدينمو :

- لا أدخن .

- قال الرئيس أمرا :

- دخن .

أخذ الدينمو السيجارة . بقيت في يده بلا نار . قال
الرئيس للدينمو :

- مات مدير المصنع . عاش مدير المصنع .

- قال الدينمو :

- من ؟

- قال الرئيس الأكبر :

- أنت .

- انتفض الدينمو فجأة . قال الدينمو :

- معذرة يا سيد .

- هذا أمر .

- ألا هذا الأمر .

- لماذا ؟

- من يأمرني ؟

- أنت . أنت ستامر .

- لا أقدر .

- بل تقدر .

- لا أقدر .

تنهد الرئيس الأكبر . أوشك أن يضحك . أوشك أن يصرق .
قال الرئيس وهو ينهض :

- انهض .

- نهض الدينمو .

- اجلس إلى هذا المكتب . في مكانك ساجلس .

- جلس الدينمو .

- الآن أنت مدير المصنع .

- لا . لست مدير المصنع . لا أقدر أن أمر .

- تنهد الرئيس الأكبر . قال للدينمو :

- تذكر . المدير مات . والمدير لم يكن يفكر . أنت كنت تفكر

والمدبر لم يكن يؤشر . أنت كنت تؤشر . أليس كذلك ؟

قال الدينمو :

- هو الذي كان يوقع .

قال الرئيس :

- تعلم الآن . تعلم كيف توقع .

قال الدينمو :

- بعد ثلاثين سنة خدمة ؟

- هذا أفضل .

- معذرة .

- طيب . فكر لي . أنا مدير المصنع . المدير فرضا .

- تفضل .

- إمامنا مشكلة . ما هي ؟

- أن نوجد مديرا للمصنع .

- من تراه يصلح ؟

فلان .

- فلان ؟ لكنه عينك ، ساعدك الايمن .

- أعرف .

- وتقبل ؟

- حين يجلس الى هذا المكتب . ساقبل . حين يفعل .

- لكنه لا يعرف مثلك . لا يفكر مثلك .

ابتسم الدينمو منتصرا . وقال الرئيس الاكبر :

- المدير الاسبق ، لم يكن يعرف ، لم يكن يفكر .

الرئيس الاكبر ، فزع ، صرخ :

- انهض .

نهض الدينمو . الرئيس الاكبر امر :

- ناد عينك . ساعدك الايمن .

الدينمو احنى رأسه . وذهب لينفذ .

٦ - ملاحظات قارئ :

رجل الشارع ضحك . ضحك العامل . ضحك الفلاح . ضحك الحرفي . حتى التاجر ضحك ، والثائر ضحك . طوى الصحيفة ، غادر مكانه الى الشرفة . في الشرفة قفص . في القفص عصفور زيتة ، أصفر أخضر . العصفور شرب وارتوى . العصفور لقط الحب وشبع . العصفور شدا حتى تعب ، العصفور غنى حتى بحت حنجرتة . العصفور رفرف في القفص . صدمته الاسلاك من كل جانب ، اعلى

واسفل . العصفور رنا للخلاء . العصفور حن للطيران . حلم . تذكر .

نارت مواجهه . رجل الشارع يرى . رجل الشارع يسأل :

- العصفور لا يخرج من القفص ؟ والباب مفتوح له ؟ هذا مضحك .

هاالعصفور ينقر في الاسلاك . يبغي ان يكسرها ، ان يقصفها . ان

يجعلها تتباعد ، حتى لو سقط في البحر . توقا للحرية . حتى لو

جاع . لو مات عطشا . المنقار يوشك ان يتكسر .

رجل الشارع مد يده . فتح الباب . في لحظة . في لحظة ،

لا تلمح . العصفور وثب . طار . اندفع من باب القفص . حلق

عصفور الزينة . سوف تسقط به جناحاه . لن يطير طويلا . سوف

ياكله طير عابر . طير اكبر . لن يجد ابدا حبة برغل . ظل القفص

مفتوح الباب . وطاقير الزينة لم يعد . رجل الشارع حدث نفسه :

- حلم شاعر .

رجل الشارع نادى الخادم عنده . رجل الشارع قال للخادم :

- اذهب . اخرج من هذا البيت .

الخادم فزع . الخادم صاح :

- لم يا سيد ؟ لم اخطيء !

- اذهب .

- الرحمة يا سيد . أين اذهب .

- من حيث جئت .

- يا سيد . دعني عندك . من أين آكل ، أو اشرب ، أو البس ؟

لا مال لدي ، ولا أرض ، ولا متجر .

رجل الشارع مد يده في جيبه . أعطاه نقودا تكفي . رجل الشارع

قال للخادم :

- افتح كشكا للحلوى ، والتبغ . ستربح عشرين قرشا . كنت

تكلفني أكثر ، عن أجرك ، وطعامك ، وشرابك ، ومبيتك . لكنك

ستكون سيد نفسك .

الخادم لم يفكر لحظة . لم يتردد لحظة . أخذ النقود من

السيد . أدار ظهره . ذهب متدفعا . نسي حتى ان يشكر .

رجل الشارع ضحك . أمسك بالصحيفة ، بالقفص ، بحلم

الشاعر . مزقها ، قطعة قطعة . رجل الشارع فكر : لكن السجين

اعتاد السجن ، لذلك سيمود اليه . والعبد الف عبوديته ، لذلك

لن يخرج منها . والدينمو مثل دوره كثيرا ، حتى نسي نفسه ، حتى

صار أسيرا للجبن ، لذلك لن يكون مدير مصنع . لقد ماتوا . والشاعر

لم يكذب !

سليمان فياض

(القاهرة)

محمود درويش

دار الاداب
تقدم

أحبك .. أولا أحبك

في « أحبك أو لا أحبك » هرب محمود درويش من دائرته الشعرية الاولى ، وهاجر من صوته القديم ، ليضيف الى جرحه بعدا ثالثا ، هو بعد « الحرية » .

« أحبك أو لا أحبك » هو الولادة الثانية لمحمود درويش ، وهو الوجه الجميل الآخر لشاعر يرفض ان

يتعوّد على وجهه ..

صدر حديثا ثمن الصفحة ٣٥٠ قرشا لبنانيا

الفلسفة البنائية

وموقعها من المنهج العلمي

بقلم لوسيان سيفت
ترجمته أحمد القصير

الأقل سلف لها ، ومن ناحية أخرى ترفضها باعتبارها « فرعا ميتا »
في شجرة أنساب البنائية .

وفي النهاية ، فإن البنائية لم تتمتع الا برواج قصير الامد : بدأ
بمناقشة ليفي - شتراوس الحادة ضد سارتر في كتابه « الفكر
الهمجي » (١٩٦٢) ، وبلغ ذروته عام ١٩٦٦ بكتاب فوكوه « الكلمات
والاشياء » وكتاب لكان « كتابات » ، (اما اعمال التوسير وزملائه
حول « ماركس » و « رأس المال » فقد ظهرت في نهاية عام ١٩٦٥) ،
وكان ذلك قد حدث لمجرد ان تكتسحه احداث مايو - يونيو ١٩٦٨ .

ومن البديهي ان نسال عن سبب احتلال البنائية مكان الصدارة
بمثل هذه السرعة في منتصف الستينات ، خاصة انه عندما بدأت
افكارها تجذب اهتمام النواثر العلمية فان احدا لم يتوقع ، فيما يبدو ،
ان هذه الافكار تستطيع ان تحدث ما يقال انه « ثورة » في المعرفة .
والواقع ، ان الابحاث الرئيسية التي تعتبر اساس البنائية المعاصرة
انما ترجع الى الثلاثينات ، بل ويرجع معظمها الى ما قبل الحرب
العالية الاولى . ففي مجال اللغويات يمكن الاشارة الى اعمال سوسير ،
وفيما بعد الى اعمال تروينسكوف وجاكوبسون واعمال حلقة براغ ،
وفي مجال علم النفس الى اعمال منظري (الجشتالت) التي ساهمت
الى حد كبير ، في فترة ما بين الحربين ، في ظهور آراء البنائيين ،
كما يمكن الاشارة ايضا ، من وجهة معينة ، الى اعمال فرويد ، وفي
الميدان الفلسفي يمكن الاشارة الى هوسرل واعمال باشلارد اللاحقة
حول القضايا الفلسفية للعلم .

كل هذا يجعل من الضروري تماما ان يحلل الماركسيون اسباب
انتشار البنائية ، خاصة انه في السنوات القليلة الماضية ، وبعد
هدوء وحيز الامد ، كانت ثمة دلائل عديدة على عودة انبعاث افكار
البنائية في اشكال جديدة ، ويرتبط هذا ، الى حد ما ، بنشأة
فروع جديدة للمعرفة .

تحولات في الايديولوجية :

لماذا جاء انبعاث البنائية في منتصف الستينات على وجهه
التحديد ؟ اننا نعتقد ان احد الاسباب الاساسية ، ان لم يكن السبب
الرئيسي ، انه حتى عام ١٩٦٠ احتلت مكان الصدارة في الحياة
الايديولوجية انساق فلسفية تقليدية تفسر العالم بطريقة تأملية .
فقد سادت الفلسفة الجامعية الروحية والديكارتية ، بما يتسمان من
ولع بالذاتية ، باعتبارها شكلا مجردا للوعي البرجوازي ، ما يزيد
عن مائة وخمسين عاما . ولا يرجع ذلك الى صلاحيتها العلمية ، وانما

شهدت السنوات القليلة الماضية في فرنسا اهتماما متزايدا بالاعمال
والمجادلات النظرية حول الفلسفة البنائية المعاصرة وصل ذروته فيما
بين ١٩٦٥ - ١٩٦٧ ، وان كانت دراسات ليفي - شتراوس
الانثروبولوجية والتصورات اللغوية المرتبطة بها ، ونظريات ج. لكان
المحلل النفسي ، ونظريات فوكوه المؤرخ للعلوم الانسانية ، واعمال
باحثين آخرين يتردد بينهم اسم التوسير الفيلسوف الشيوعي ، قد
نشرت خلال الستينات على نطاق واسع ونالت اهتماما بالغا ومناقشة
جسادة .

وليس الاهتمام الشديد بمدرسة فلسفية واحدة بالامر غير
المألوف في تاريخ فرنسا الحديث : فقد كانت الموضة هي البرجسونية
فيما بين ١٩٠٠ - ١٩٢٢ ، والشعبية الهائلة لوجودية سارتر فيما بين
١٩٢٥ - ١٩٦٠ ، غير انه حتى الدراسة السريعة سوف تكشف ان
البنائية ، بالمقارنة مع هذه المدارس الفلسفية ، لها سمات معينة
جديدة تعبر عن تغيرات عميقة في حياة البلاد الايديولوجية .

ولا تهتم البنائية بان تعلن « فلسفة جديدة » قدر اهتمامها
ان تظهر عجز المفاهيم الفلسفية القائمة وذلك في ضوء المعرفة
المتجمعة من طريق علوم الانسان . ولا تعتمد البنائية على « فيلسوف
عظيم » واحد ، أي « قدرة واحدة تسيطر على عقول الناس » ، وانما
تعتمد على حشد من المفكرين يبشرون بافكار جديدة . ولا يمكن ان
تناول البنائية على انها مدرسة فلسفية واحدة متسقة . ذلك انها
تتصل اكثر الاشكال تبانيا ، بعضها يدرس موضوعات مجتزئة ، والاخر
يتناول موضوعات تصل الى حد التناقض . كما ان موقفها مسن
الماركسية غير متسق : تعتبر ان الماركسية شديدة الصلة بها ، او على

(١) تمت ترجمة هذه الدراسة نقلا عن النص الانجليزي المنشور
بالعدد رقم ٦ (يونيو) عام ١٩٧١ من مجلة :

Peace, Freedom and Socialism

. كما نشر النص الاصلي باللغة الفرنسية في العدد

رقم ٧ (يوليو) ١٩٧١ بمجلة :

La nouvelle Revue internationale

وينبغي التنويه بان الدراسة قد نشرت بالمجلتين تحت عنوان :
Structuralism فحسب ، ولكن بعد ان تمت بترجمتها الى
العربية حاولت ان اضفيها تحت عنوان مستمد من مضمون الدراسة ،
فربما كان نشرها لقراء العربية تحت عنوانها الاصلي ، اي « البنائية »
فقط غير كاف للتعبير عن مضمون محتوى الدراسة ، خاصة ان
البنائية لم ينشر عنها شيء يذكر باللغة العربية . - المترجم

يعود الى اللغو العلمي الذي غلفهما بقضايا موضوعية وقدمهما الى القارئ في شكل اكثر او اقل عقلانية . وقد استطاعت الفلسفة الذاتية بذلك ان تبقي كثيرا من المثقفين ، ولفترة طويلة ، في جهل بانجازات العلوم المختلفة والتي كانت كثيرا ما تقف على ارض غير راسخة . ان برجسون ، على سبيل المثال ، فرض افكاره ذات الصبغة الذاتية على النفس الفسيولوجي والبيولوجيا ليجعلهما يخدمان الروحية التطورية . كما ان سارتر يفعل نفس الشيء ، وان كان ذلك يحدث بالطبع في ظروف مقايير . فهو يستخدم المعلومات الخاصة بالدراسة السلوكية في علم النفس (كتاب : موجز لنظرية ظاهريات العواطف) او الخاصة بالتحليل النفسي (كتاب : بودليو) او حتى الخاصة بالمادية التاريخية (كتاب : نقد العقل الجدلي) ، وبعد ان يفرغها من مضمونها يقدمها على انها مظاهر « الاختيار الحر للفرد » ، والذي يعتبره العامل الاساسي . وان كانت نمية اختلافات وتناقضات معينة بين هذه الاتجاهات الفلسفية الذاتية ، الا انها قد تعهدت هي واتجاهات اخرى مشابهة بنفس الوظيفة المحددة للايديولوجية البرجوازية ، نعني بذلك ، ان تؤخر ، ولأطول فترة ممكنة ، الثورة الكوبرنيكية الاخيرة ، اي تلك الثورة التي لا مفر من ان تنذر بنهاية كل الفلسفة المثالية .

انه لامر طبيعي ان تسود افكار البنائية في المجال الايديولوجي في وقت لم تعد فيه الفلسفة الذاتية ، التي هي بمثابة البحث الاخير لفلسفة الماضي المثالية العظيمة قادرة ، ولأول مرة منذ بزوغ الفلسفة البرجوازية ، على ان تحافظ على مكانتها . وهذا يؤكد بشكل حاسم رأي انجلز بان انهيار كل الانساق الفلسفية التأميلية امر لا مفر منه - وليس من قبيل المصادفة ان افكار ليفي - شتراوس بدأت تجذب الانتباه بمجرد ان فشل سارتر في محاولته اليائسة - في كتاب « نقد العقل الجدلي » - لانقاذ العقولة المثالية الذاتية الخاصة بالولوية الوعي الفردي . وقد فشل سارتر رغم قبوله - اظهارا للموضوعية - المادية التاريخية (ومنذ ذلك الحين سعى سارتر الى ان يستر فشله النظري بان يناهز الى جماعات يسارية برجوازية صغيرة غير مرتبطة باحزاب) . وفي الفصل الختامي من كتاب « الفكر الهمجي » جاء « الناقد الثالث » لاعلان انبعاث البنائية متمثلا في رفض ليفي - شتراوس ، باسم علوم الانساق ، للايديولوجية الذاتية ، خاصة شكلها الاخير المعروف ، أي وجودية سارتر .

لقد حدث هذا حينما اخذت نتائج السيطرة الاحتكارية المباشرة لجهاز الدولة تتزايد بوضوح في كل مجالات الحياة الاجتماعية . فقد أدى نمو رأسمالية الدولة الاحتكارية الى انهيار سريع للمراتب الوسطى التقليدية والمجموعات البرجوازية القديمة ومؤسساتها السياسية وايديولوجيتها « الكلاسيكية » التي ظلت تمثلها في فرنسا الفلسفة الاجتماعية ، بالدرجة الاولى ، لفترة طويلة . كما اخذت تتزايد في الوضوح الطبيعية الطوباوية « للطريق الثالث » - منتصف الطريق بين الاحتكارات والطبقة العاملة - في حل « قضايا فرنسا » . فان افلاس الفلسفة التأميلية بشكل عام ونموذج فلسفة « الطريق الثالث » المتمثل في وجودية سارتر بوجه خاص قد أصبح يتزايد في الوضوح . وهذا يفسر ايضا الاهتمام المتزايد الملحوظ بالماركسية ، والتي ساهم انتشارها في توفير الظروف الفكرية الملائمة لمعارك مايو - يونيو ١٩٦٨ الطبقة الكبيرة .

ان البنائيين قد استهدفوا ان يعرضوا افكارهم على انها عناصر فلسفة جديدة تمت صياغتها كبديل للوجودية والفلسفات الذاتية الاخرى . وذلك هو محور كل مؤلفاتهم الشهيرة وان كان معظمها معاديا للفلسفة في اتجاهه الاساسي . كما ساعد البنائية ايضا مطالباتها تعميم نتائج البحث في مختلف المجالات العلمية خاصة في مجال الانثولوجيا ، واللغويات ، وعلم النفس ، وفي البداية تم النظر الى البنائية كحركة متحدة الاتجاه مع الماركسية . وهذا ما تشير اليه ، فيما يبدو ،

اعمال التوسير . والواقع ان اعلان نهاية الفلسفة ، باسم علوم الانساق - الفلسفة التي يقصد بها الانساق المثالية القديمة - والنقد الجذري للايديولوجية الذاتية الاتجاه في مجموعها ، استنادا الى تحليل الظروف الموضوعية لكل « حقيقته انسانية » كان دائما وفسي جوهري الامر مبادئ ماركسية (لم يستطع المراجعون وحدهم ، مثل جارودي ، ان يستوعبوا) .

هكذا وفي منتصف الستينات بدأ عديد من المثقفين يعتبرون ان البنائية شكل خاص جديد من ماركسية اصيلة تلقي التأييد في ظل التوجيه الهيب لاساتذة الجامعة البارزين والحاضرين بها . وفي هذا المناخ الفكري الخاص اقتنع عديد من المثقفين التفرغيين بشيء يتعارض كلية مع الماركسية على انه تطور جديد لها . والى جانب ذلك ، فان هذا « التطور الجديد » ، أي البنائية ، يعزى ان يصبح الايديولوجية السائدة في الوقت الذي يعلن فيه نهاية كل الايديولوجيات . ونتيجة لدور الاحتكار في بث ونشر الافكار مضت البنائية تنطلق بثبات لتصبح اشهر موضة ايديولوجية عرفتها فرنسا .

هل البنائية منهج ماركسي ؟

ان ليفي شتراوس يصف منهج البنائية كما يلي :

ينبغي على المرء اولا ، ان يجمع الحقائق المفقودة ويحللها ثم يرتبها في قائمة شاملة ، وثانيا ، ان يمين الروابط المتبادلة بين الحقائق ، ويصنفها في مجموعات ، ويحدد ارتباطاتها الداخلية ، وثالثا ، ان يركب الاجزاء في كيان واحد ، أي يضع العناصر المعنية في نسق واحد ، وبهذا ينتج موضوع للبحث منفرد متكامل (انظر : ليفي - شتراوس ، طوطمية العصر الراهن ، باريس ١٩٦٥ صفحة ١٨ - ٢٢) .

ذلك هو المحور الاساسي للمنهج الذي اطلق اسمه على الفلسفة في مجموعها : البنية كنظام تحكمه قوانين عامة .

ان مفهوم البنية يشير ، في اوسع معانيه ، الى نظام مسن علاقات داخلية ثابتة يحدد السمات الجوهرية لأي كيان ، ويتشكل منه كل متكامل لا يمكن اختزاله الى مجرد حاصل مجموع عناصره .

وبكلمات اخرى ، يشير الى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وايضا قوانين تطورها . وهذا المفهوم - البنية ليس جديدا بالنسبة للماركسية . وفي واقع الامر ، ان الاختلاف الجذري بين البنائية والماركسية لا يعلن عن نفسه عند هذا المستوى الاول ، اي في مفهوم البنية . بل على العكس ، فان مدارس فكرية معاصرة قد استعمرت هذا المفهوم من الهيجلية بل ومن العقل الماركسي . ومن الاوفق تماما ان نقول ان مفهوم البنية استخدمه لأول مرة مؤسسو المنهج الجدلي في منتصف القرن التاسع عشر ارتباطا بذلك النسق الخاص بالوجود الانساني ، أي المجتمع ، وليس ارتباطا باللفة او منطقة اللاوعي او نسق القرابة مثلما حدث ، لأول مرة ، عند نهاية القرن .

ومنذ زمن يعود الى عام ١٨٥٩ كتب ماركس في مقدمة « نقد الاقتصاد السياسي » قائلا :

« يدخل الناس خلال قيامهم بعملية الانتاج الاجتماعي في علاقات متعددة لا يمكن الاستغناء عنها ومستقلة عن ارادتهم . وعلاقات الانتاج هذه تتطابق مع المرحلة المحددة لتطور قواهم الانتاجية المادية . ويشكل المجموع الكلي لعلاقات الانتاج هذه البنية الاقتصادية للمجتمع وهي الاساس الحقيقي الذي تقوم عليه البنية الفوقية القانونية والسياسية التي تتطابق معها اشكال محددة من الوعي الاجتماعي » .

وفي المخطوطات الاقتصادية لآعام ١٨٥٧ - ١٨٥٩ « وسع ماركس من مفهوم المجتمع باعتباره وحدة عضوية » قائلا :

« ان كل علاقة اقتصادية في أي نظام برجوازي تماما تعني ضمنا وجود علاقة اخرى ، علاقة برجوازية اقتصادية الشكل ، فكل علاقة - التتمة على الصفحة ٧٣ -

حضرات احمد المازني من «الرداء»

ملف المريد الثاني

بقلم سامي خشبة

في الاسبوع الاول من شهر ابريل (نيسان) الماضي ، عقد في العراق ، في مدينة البصرة ، مهرجان المريد التمري الثاني . واحتفل في أثناء المهرجان بذكرى العالم العربي الخليل بن احمد الفراهيدي ، الذي ارتبط اسمه بالسعر العربي حينما اكتشف وحدد اوزانه الموسيقية في علم العروض .

« المريد » كان سوقا للجمال ، سفن الصحراء ، منذ تأسست البصرة الاسلامية بعد الفتح العربي . ومع الجمال يأتي البدو الفصحاء ومع البدو والفصاحة تحول المريد عبر قرن واحد الى سوق للشعر والבלغة العربية الاصيل . كان العرب يذهبون الى المريد من عدن ومصر والشام والعراق والجزيرة وايران يبحثون عن لغتهم الاصيل وقواعدها وأساليب نطقها ومفرداتها الغريبة التي كانت على وشك الانقراض مع هجرة العرب والقبائل الى البلدان المفتوحة وابتعادهم عن البادية .

في المريد القديم تالق شعراء العصور الاسلامية الاولى الكبار . فمن الواضح ان « المريد » في العصر الاسلامي كان شبيها بسوق عكاظ قبل الاسلام وغيره من الاسواق (الاكثر من العشرين) الشهيرة . ولكن ما يهمنا هو ان في المريد عبر العصور ، تالق علماء اللغة وفروعها المختلفة الى جانب الشعراء البديعين ، وتالق علماء الموسيقى الى جانب الموسيقيين والمفنيين ، وتالق الفلاسفة وأصحاب المنطق وعلماء الرياضة . ومن مجموع هذه الفروع الثلاثة ، الشعر ، والموسيقى ، والمنطق والرياضة ، تكون عقل الخليل بن احمد الفراهيدي ، مثلما تكونت مدرسة « البصريين » في علوم اللغة ، وهي التي كانت واحدة من أشهر مدرستين - الى جانب مدرسة الكوفة - في هذه العلوم ، وهذه الاخيرة في العراق ايضا ، وعلى اساس هذه الفروع العلمية الثلاثة ، اقام الخليل بن احمد علم موسيقى الشعر العربي .

ولكنني لا احسب ان المريد لم يكن يجمع سوى الشعراء ، ولا اعتقد ان مكونات « المريد » القديم العقلية كانت علوم الشعر واللغة والموسيقى والمنطق والرياضة وحدها . اعتقد ان ما ظلل العالم الاسلامي كله في ذلك الوقت (حينما لم تكن ثمة نفقة واضحة بين العالم الاسلامي المتجمع دينيا وبين الوطن العربي المتجمع قوميا) قد ظلل المريد ايضا . احسب ان الفلاسفة والفقهاء و « المتكلمة » او المتكلمين في اصول العقائد والسياسيين ، من وجهات نظر « الفرق » الاسلامية المعبرة فكريا عن الصراع السياسي بين الهاشميين والامويين ، بين الخوارج والشيعة ، بين الدولة الرسمية (العربية السنية) وبين الدول التي اقامتها في الاطراف وخارج الثغور قوى جديدة جمعت بين العرب من غير القبائل المتعاركة على الخلافة الرسمية وبين شعوب دخلت في الصراع السياسي الفكري الجديد بمصطلحاتها ورؤاها وتصوراتها الثيولوجية القديمة ، وهو الصراع الذي استقطب قوميا في الكفاح ضد سيطرة تجار قریش القدامى على الامبراطورية الجديدة

متحالفين مع ملاك الارض المدفوعة والتجار الجدد الذين كانوا يتحولون بسرعة الى ملاك اراض وقوافل وعبيد وسفن في بحر الروم وبحر فارس والهند .. أي استعطب في الكفاح بين فقراء الدولة (عربا وشعوبا غير عربية) وبين سراتها الجدد (تجارا وملاك ارض من العرب او من صنائع الدولة من الشعوب الاخرى) . اعتقد ان المريد القديم كان يشهد بصورة او باخرى آثارا من ذلك الصراع الفكري السياسي الطبقي الذي تبلور عبر التاريخ في شرق الوطن العربي باكثر مما تبلور في مغربه . وقد اتضح لي (دون سعي من جانبي) ان المريد الجديد ، لم يكن يختلف عن القديم . ولم يكن في هذا الاكتشاف النظري ما يبعث على الدهشة . معنى الصورة هو ما يدعو الى اعادة التفكير في اشياء كثيرة ، ليس الشعر سوى احد جوانبها .

من مصر لم يشترك غير الشاعرين احمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر . اعتذر مطر عن القاء قصيدته . والقى حجازي قصيدة جديدة : « اغتيال » .

ومن الشعراء « النجوم » اشترك نزار قباني بقصيدة « خطاب » ولا احسب ان نزار قد خرج من هذا المهرجان كمادته راضيا !

ومن فلسطين جاء معين بسيسو ومحمود درويش (عن طريق القاهرة) ويوسف الخليل (عن طريق دمشق) واحمد دجور (عن طريق بغداد) ... كانت قصائدهم عن وطنهم المفقود وعن النكبة وعن الهزيمة وعن النكسة وعن الشعب المشرذمت في اصقاع الارض ... بسيسو ودرويش قدما قصائد منشورة في دواوين او في مجلات ثم جمعت في دواوين . ولكن قدم القصائد لم يكن وحده السبب في فتور الجمهور في البصرة امام اشهر شعراء فلسطين خارج الارض المحتلة .

ومن سوريا جاء خليل الخوري (المقيم في بغداد) . وكانت قصيدته جزاء وانعكاسا لحياة الشاعر الممزقة بين مدينتين في وطن واحد وبين مفهومين مختلفين لعقيدة واحدة . ولا ادري ان كانت « سخونة » الشاعر يمكن ان تتحول الى أداة لاستعادة وحدة العقيدة على طريق تطورها الاصيل ولاستعادة وحدة القيادة حتى تقترب المدينتان ويلتحم نصفا الشاعر المتفصلان ، ام ان ولاء الشاعر لاحلامه القديمة يجعله يصر على ان يعلم بها معه الجميع بصرف النظر عن حقيقة الاختلاف ، والا « سلط » عليهم سيات الشعر الساخنة الالهية !

من سوريا ايضا جاء علي الجندي ليلقي قصيدة قديمة اثار بعض مفرداتها الخشنة نائرة سلالة العظيمة (ا) ومن سوريا جاء ممدوح عدوان ليلقي هو الآخر قصيدة قديمة ، ولكن ليلقيها متوقفاً وحرشي يفترس ارنبا بعد صيام طويل . استجاب له الجمهور الذي لم يستجب لخليل الخوري .. كان خليل قد طلب من الجمهور الا يصفق له فلم يصفقوا فعلا الا في النهاية على سبيل التحية . ربما لان الجمهور كان مشغولا بصراعات واحلام اخرى غير التي شغلت خليل . اما احلام ممدوح عدوان وعذابات ، عن قنابل طائرات الاعداء التي فجرت نبع الماء للعطاش من بيننا ، اما هذه الاحلام والعذابات ، فكانت اكثر قربا من مشاعر الجمهور الكامنة ، ربما لانها احلام وعذابات يعانها الجميع سواء جاؤوا من اقصى اليسار السياسي ، او من الوسط او من - التتمة على الصفحة ٦٥ -

العربية قد خرجت علينا بعد هزيمة حزيران لتؤكد ارتباط الشعراء بقضايا امتهم المصرية .. هذا عن الاتجاه انعام . اما عن المعطاء الشعري فيتوقف على ما هو اعمق من الحزن والتفاؤل .. انه يتوقف على مقدرة الشاعر على الرؤية الثورية المتفردة ، وسواء بعد ذلك انبثقت رؤيته تلك من الحزن او انبثقت من التفاؤل .

١ - تحولات الفارس الرومانسي

في اطار الشكل الرومانسي للقصيدة المتفائلة الحزينة « نبوءة العرافة » للشاعرة فدوى طوقان يظهر الفارس المخلص ولكنه لا يتوقف عند الحدود التقليدية للرؤية الرومانسية للحياة وانما يتحول ليتحول الى عنصر دائم من عناصر الطبيعة المحيطة بنا ، يتحول الفارس الى حقيقة واقعية مؤكدة . فان كان « قابيل » المدون المادي للموس في القصيدة يقف منتصبا لينشر الهلاك في كل مكان فان فارسنا المخلص لا يظل حلما منتظرا يهبط علينا حين يشاء من خارج الزمن ومنطق الحياة لانه موجود بالفعل ، وهو ليس الا نضالنا الانساني النبيل والحب والاستشهاد والموت ، تلك الحقائق التي تتحول الى جزء من الهواء الذي نستشقه والى ذلك المطر الذي سوف يقبل حتما عندما تتم دورة الفصول ليجدد الحياة .. تلك هي الرؤية التي تمنح القصيدة القها وعمقها ، شيء اعمق بكثير من مجرد الحزن او التفاؤل - شيء يتعلق بروح الانسان المبدعة حين تكشف لنا باقتدار جوانب من طرق الموت والحياة .

ويعود الفارس الرومانسي الى الظهور في قصيدة الشاعر « فاروق شوشة » (ومات الفارس على فراشه) ولكن بوجه مختلف .. اقل رومانسية واكثر حزنا .. يظل متعاليا على الحياة على نحو يذكرنا بانحطاط الواقع اكثر مما يذكرنا بنبل مقصده . ويتميز العذاب والتضحية هنا بنوع من الصلابة يصعب معها ان يتحولا الى مادة اخرى اكثر دخولا واخصابا للحياة .

اما في القصيدة القصصية « شاكنتلا » للشاعر حسان عزت فان الفارس المخلص يعود الى صورته المعروفة القديمة ويظل محتفظا بلامحه الرومانسية التقليدية منعكسة على مرآة الاسطورة الهندية . لا يحاول احترافها او تخطيها الى عالم الان . وتقنع الشاعر بصيافته الرقيقة للحدوة الجبيلة المحملة بدلالاتها الانسانية العامة النبيلة .

٢ - الصوت والصورة

عندما يودع الشاعر حبا عظيما . او يستعيد ذكرى الق عابر فانه يهبنا شيئين كما فعل الشاعر «محمد ابراهيم ابو سنة» في « صرخة وداع » . انه يهبنا ذلك الصوت الحزين الذي يذكرنا بفقداننا اشياء عزيزة .. وحتى هذا الحد يظل الحزن عاديا ومشتركا يتخطاه الابداع الشعري الذي لا يتوقف عند التقرير البكائي واعيا كان او تلقائيا ويتجه لاستخلاص الصورة الفنية ، تلك الهبة الثانية التي قد يجسد ملامحها .. الوانها وغلالاتها مستعينا بعناصر التجربة الواقعية وقد يستعين في خلق صورته الفنية تلك بعناصر من خارج التجربة كالطبيعة المحيطة بنا على سبيل المثال وكما فعل « ابو سنة » ونحن نميل الى تأكيد ان الصورة الشعرية هي التي تمنح التجربة تفردا فني . ولئن كان الحزن قديما قدم الانسان .. ولئن تشابه صوت الحزاني فقد تفرقت صورته الفنية في قصيدة ابي سنه على نحو يذكرنا بالجمال الراحل اكثر مما يذكرنا بحزن الشاعر .

ولكن الصورة الشعرية قد تطفئ على صوت الشاعر كما في قصيدة في انتظار المطر الميث « للشاعر بندر عبد الحميد » فيختل بناء القصيدة وتصير اشبه بلوحة سريالية غامضة الرموز مفككة - التتمة على الصفحة ٦٩ -

(ان موجة التشاؤم والحزن والكآبة والضياع كانت وما تزال تعبيرا عن المعاناة التي يواجهها الانسان العربي . الا ان متطلبات الثورة والمركة تستوجب التعبير عن الثقة والتفاؤل والتمسود وكل ما يقوي الشخصية العربية ويحقق لها الانتصار من اجل غد افضل) .

وقد نختلف حول هذه الصياغة - الفقرة الثالثة من بيان مهرجان المربد الختامي - ولا يكون خلافا سطحيا مما يروونه (موجه) نراه نحن (اتحادا عظيما) تم على نحو تلقائي بين شعراء العربية المعاصرين بعد هزيمة حزيران . الا انه في الحدود العامة للصياغة لا يختلف اثنان حول تحقق الظاهرة التي يسمونها موجة التشاؤم والحزن .. الخ . ولا على متطلبات الثورة والمركة وكل ما يقوي الشخصية العربية .

ولكن الخلاف الحقيقي حول فهم الظاهرة سوف يثور عند كل تطبيق جديد ، وسوف يتكشف النقص الموضوعي في تلك الصياغة العامة . فلا اظننا سوف نصادف تشاؤما او حزنا او كآبة او ضياعا مطلقا يقبل علينا من خارج الزمن والتاريخ ومعارك الانسان وانما سوف نلتقي بوجه محددة للحزن والكآبة والضياع في الاعمال الشعرية ، وجوه ترتبط بالارض والتاريخ والزمن ونضال الانسان ، وجوه تعكس بعضا من ضوء كل تلك العناصر ، وتتضمن قدرا ما من الوعي بنوع الحياة التي نعيشها . ولقد يكون ذلك الوعي المتضمن في الصورة الشعرية عاما لدرجة تقلل من قيمتها كثيرا . وقد يتضمن صورة الحزن في العمل الشعري وعيا اعظم بكثير مما تحمله الاعمال المتفائلة . كذلك فانه لا يمكننا في هذا الصدد ان نتجاهل التراث الانساني الهائل من الاعمال الشعرية ذات الجوهر التراجيدي ودورها في تدعيم ثقة الانسان بذاته وبنبل صراعه ضد كل ما يقهر انسانته او يخفف من شانها . ولا نظن ان القائمين على المهرجان ممن تعرضوا لصياغة ذلك البيان يجهلون ذلك ، فهم من المتخصصين . ولعلمهم ارادوا الاشارة الى نوع معين من الحزن والضياع ... الخ ولكن طبيعة البيانات التي تتطلب الاختصار والتلخيص قد الجاتهم الى ذلك التعميم .

ليس التشاؤم والحزن على اطلاقهما ما وقف ضده اصحاب البيان ، فهذا مما لا يعقل ، كما ان احدا لا يستطيع ان يطعن لنفسه الحق في تحريم بعض المشاعر الانسانية وتحييد بعضها ، ففي هذا الفاء - حتى وان ظل على الورق - للطبيعة البشرية وتشويه سطحي لها .. ولكن اصحاب البيان ، ونحن معهم ، وقفوا على ما نظن ضد انواع معينة من التشاؤم والحزن والكآبة والضياع تنمو على نحو سرطاني ينقي جدل الحياة وتختفي من مראياها الشديدة القتام صورة الواقع الذي نعيشه ، مما يفسح الطريق لافتقاد المبررات وللتهويسم والتعميم والمبالغات التي تضيف صفة التفرد في الخلق الشعري وتشابه القصائد في فقرها العام . ولقد تؤدي عمومية التفاؤل والوثوق الى نفس ظاهرة التشابه . في الفقر العام ان اتخذت الاعمال ايقاعا حماسيا . أجوف وفرغت التجارب الشعرية من المبررات المتعنة لذلك التفاؤل . هو حزن معين اذن ما نعارضه وليس كل حزن . وتفاؤل معين كذلك وليس كل تفاؤل . وخير ما نراه ان تبقى حرية الشاعر مطلقة في اختيار طريقه وشعرأونا على انبل الطرق فاغلب القصائد

بقلم : صبري حافظ

لا تتميز الاقصوصة عن غيرها من اشكال التعبير الادبي بقسوة خارقة على استيعاب هموم اللحظة الحضارية او على استكناه اسرار انسانها . فهناك الكثير من الاشكال الادبية الاخرى كالرواية والمسرحية تملك من الادوات والوسائل البنائية ومن الرقعة الزمانية والمكانية ما يجعلها اقدر من الاقصوصة على التعبير عن هذه الهموم والاسرار . وهناك اشكال اخرى كالشعر الصق منها بضمير القارئ العربي واكثر تغلفا في وجدانه وتاريخه . غير ان الاقصوصة استطاعت ان تكتسب اهميتها الكبيرة في واقعنا الادبي برغم حداثة النسبة في تاريخنا الادبي لسببين اساسيين .. هما بالاحرى وجهان لشيء واحد .. اولهما ينبع من طبيعة الاقصوصة كفن ادبي يميل بطبيعته الشعرية وكثافته التعبيرية الى ان يكون انسب الاشكال الفنية للتعبير عن صوت الانسان المعزول المنفرد المتوحد الذي يعاني من مجموعة من الشظايا والمحيطات ، الانسان الذي ينتمي الى ما يدعوه « فرانك اوكونر » بالجماعة المفردة ، وهي الجماعة التي تعاني من انواع متعددة من الفقر المادي والروحي . اما السبب التالي ، او بالاحرى الوجه الاخر لهذا السبب ، فهو طبيعة الظروف الحضارية والتاريخية التي عاشتها الامة العربية في العقدين الاخيرين .. فقد جعلت هذه الظروف الانسان المعزول المتوحد علما على المرحلة ونمطا لها .. فتعاقب الانظمة العسكرية والارهابية وتنامي الاتجاهات الرجعية وغياب الحرية والديمقراطية من واجهة الحياة العربية ، وفقدان النظرية الثورية العربية ، ثم الهزيمة العسكرية بعد ذلك في يونيو .. كل هذه العوامل الكبيرة ساهمت في صياغة الملامح النفسية والروحية للانسان المعزول المتوحد ، الخائف دوما من بطش الانظمة الجاهلة والراغب ابدًا في محاربتها ، لكنها رغبة تسقط في عناق المعجز فيولد طوفان من الاحباط ينمي العزلة ويؤكد التوحد .

والقصة القصيرة اقدر الاشكال الادبية على استيعاب هموم هذا الانسان وبلورة ملامحه . ومن هنا كان ازدهارها الكبير رفقا لازدياد حجم الجماعات المفردة والشخصيات الهامشية . وكانت مغامرتها التعبيرية مع الادوات البنائية جزءا من طموحها لاسر تفاصيل التنوع البالغ الخصوبة لهذا النموذج النمطي المتكرر .. وتثير القصص الست التي نشرت في عدد « الاداب » الاخير مجموعة من قضايا هذه المفارقة التعبيرية ومجموعة اخرى من ملامح هذا النموذج الاثيري . ولا يمكن الحديث عن اي من المجموعتين بمعزل عن الاخرى ، لانهما على درجة كبيرة من التشابك والتداخل . ومن سنتناولهما معا عند حديثنا عن كسل الاقصوصة على حدة .. وهو حديث سيتراوح فيه التركيز على اي من المجموعتين من القضايا بحسب قدرة كل اقصوصة على اثارة نوع كل منهما او جنوحها الى التركيز على قضايا نوع اخر .. ولنبدأ بأول هذه القصص .

حلم فلسطيني

قصة (حلم فلسطيني) لرشاد أبو شاور واحدة من القصص التي تحاول ان تدلف الى اغوار هذا الانسان المعزول المتوحد المرهق من عذابات القهر والهزيمة وهو يواجه الموت والعنف والخديعة . انه الانسان الذي حاول ان يتجاوز اسوار هذه العزلة وان يجلب الحلم من نطاق الامنية الى ساحة الواقع فاصطدمت رغبته تلك بكل ما في هذا الواقع من جور ورجب . وهي لا تجسد هذه الصورة في اطار تحققها

الفردى ولكنها تنسج صورتها من التجميع الدوب للجزئيات المتناهية الصغر . ومن الرصد العام لوت هذا الحلم التدريجي وهو يجاهد للانفلات من انشودة الدم والفرد والخيانة .. لكنه يخرج بعد كل مجاهدة وقد انخنه الجراح . ويحاول الكاتب خلال عملية البناء تلك ان يجعل جزئيات القصة في تناوبها وتلاحقها تنقل لنا تحول الحلم الفلسطيني الى كابوس رهيب .. وانقلاب شرنقة الدم التي كانت تعد بالولادة الحقيقية للفلسطيني الجديد او بالاحرى للعربي الجديد الى تابوت الدفن لا مهد للميلاد . وهو دفن يوحى بنوع من القطعية والنهائية لانه يلقف الوليد وهو لما يبرح لفائف الميلاد بعد ، فتتأكد منه خلال كابوسية الرؤية برغم اطلالات الصباح في نهاية القصة .

لكن الكاتب لم ينجح في ان يجعل هذه الرؤية الكابوسية تنقسم تماما في بنية الحدث ولا تبدو وكأنها مفروضة من الكاتب عليه .. بمعنى انه لم يتمكن من اسقاط الموضوع القصصي الى قاع الدهن وبالتالي الى اغوار الذاكرة الداخلية للعمل الفني ، بل ظل طافيا على سطح القصة وان جهد بناؤها في ان يجعل من عملية التتابع والتلاحق المستمر للدم والموت الشكل الفني للموضوع . لكن التعامل ظل واضحا .. وظلت رغبة الكاتب - ذات الطابع الوعظي - في ان يقول لنا ان الواقع ابلشع من كل الكوابيس عاملا يوهن قدرة الجزئيات التلقائية على صياغة الكابوس نفسه وادخلنا في شبكته القادرة على ابهاط الانفس .

ان اغزل الايام

تقدم قصة يوسف شرورو (ان اغزل الايام) صورة ناضجة لنفس القضايا والعذابات التي حاولت القصة السابقة ان تقدمها وهي تنعكس على وجدان فلسطيني يعيش في لندن .. ربما كان هو الكاتب نفسه الذي يقيم فيها منذ امد بعيد .. ذلك لان توجه الجزئيات في القصة وسريان تيار متدفق من الخبرة العميقة بالمواقف والجزئيات والاحاسيس يعطي الناقد انطباعا بان هذه الخبرة لا يمكن ان تكون ذهنية او سماعية بل لا بد ان تكون حسية . فالخبرة الحسية العميقة بالموضوع هي التي تمنح القصة هذا الثراء الفني وهي التي توحى للناقد بتلك المستويات المتعددة من المعنى التي تنطوي عليها القصة .. وبالتالي تفرض عليه او تطرح عليه مجموعة من التفسيرات والتناولات .. هناك التناول النفسي وفقا لمدرسة التحليل النفسي والذي يكشف عن الليبدو والاجو والسوبر اجو وهي تعمل في اغوار الشخصية وجزئيات القصة معا .. وهناك تلك الامة الكيانية التي يعاني منها البطل والتي طرح بانفصامتها نوعا من التناول الوجودي .. وهناك تلك الروافد الاجتماعية والتاريخية التي تتطلب منهجا تحليليا في التناول النقدي يستخدم منجزات المدارس الاجتماعية المختلفة .. وهناك غيرها من الجزئيات والرؤى التي تزدهم بها القصة وهي تصوغ لنا مأساة هذا الفلسطيني المغترب وهو يواجه واقعه ومنغاه الاختياري معا . ونجسنعلم من القصة دون ان يكون هناك تقصد من الكاتب لاختيارنا بذلك ، كل ما يشد البطل الى البقاء في المنفى وكل ما يحول بينه وبين العودة الى الوطن .. سواء آكانت هذه العوامل خارجية ام داخلية . وقد استطاع الكاتب ان يمنحنا كل ذلك من خلال هذا الانسياب البنائي الذي يتبدى في المراوحة بين السرد التقريري المتجمل الجاف الذي تتوالى فيه الحقائق بطريقة مختصر الحياة ، وبين التجسيم الحسي الذي تتوهج فيه اللحظة تحت يدي الفنان بطاقات هائلة على الابعاء . فربابة الحقائق الباردة تحكي لنا القصة الخالصة المكرورة .. قصة الحلم والضياع في المدن القريبة والتعلل بالنجاحات الصغيرة والانغماس في اللذات الصغيرة والوقوع تماما في شراك الحياة التي لم يتصور يوما ان باستطاعته ان يطيقها . اما المقاطعات الدائمة من - التتمة على الصفحة ٧٠ -

في انتظار الأغنية

الى احمد نجم

- ٥ -

تبعدين الآن في المنفى ولا ياني القطار
وتغيبين مع الليل ولا ،
يحمل لي وجه النهار
بعض اخبارك يا سيدة القلب ،
لماذا تدبل الوردة ،
والعاشق ممنوع من الحب لماذا
احكموا هذا الحصار ؟
بين عينيك وبينني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

- ٦ -

ولا يام طويله
وانا احلم في عينيك مفتونا بصبح
وجديله
وانا احلم بالعشيب نديا ،
وبشمس وطفوله
وتزودت بزهر الوعد يا مهرة ايامي ،
وغنيت لاشجار تقاسي ،
في عويل الريح غصنا اثر غصن
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

- ٧ -

كان شهرا حافلا بالياسمين
كل يوم كان بستانا جديدا ،
ورموزا للحنين
هذه انت وهذا الموت حلو ،
وانا بينكما طير سجين
صودرت كل الاغاني ،
والبطاقات امامي
لم تزل بيضاء من حبر التمني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

- ٨ -

لم اعد وحدي
فانت الآن وشم اخضر فوق الذراع
ومعي في كل اسفاري ،
وفي هذا الضياع
مرة لو يصدق العمر ويعفيني ،
من البحر وتلوحة منديل الوداع
من يدي اصنع مفتاحا ،
لأبوابك والابواب تنأى

- ١ -

ربما يمهلني الموت قليلا فأغني
لك يا قرآن حزني
انني اسمع ما ينقله الاعداء والعدا
فأغض الطرف لليوم الذي يأتي ،
ولا اسقط في المنفى
ولا تدمع عيني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

- ٢ -

لثواني خطوة المثلث بالقرية ، والموت
البطيء
آه من أين يجيء
كل هذا الحزن يا حبي الذي كان يضيء
بين اهلي ؟
هذه الصحراء لا تفضي لباب ،
وانا ابحت عن اسماء من ماتوا لاني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

- ٣ -

فاغفري ابتها الحلو لو طال سكوتي
انني المح في عينيك احزان اليتامى ،
والثكالي ،
والبيوت .
وانا اعلم ان القيد قاس ،
فليكن .
لا بد من هذا ، ولكن لا تموتي
قبل ان يولد لحني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

- ٤ -

حينما اشرع في الحزن تغيب الكلمات
يستوي المنفى وأرض الوطن المأسور
عندي ،
والصدى والاغنيات
تمحى الاشياء من حولي ،
ولا يبقى سوى وجهك حيا في اغاني
النائحات .
ايها الحارس ما تطلب مني ؟
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

ايها الحب اعنني
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .
- ٩ -

متعبا القيت جسمي عند باب الحرم
وتمددت لاصحو انني اغرق في بركة دم
ما الذي يشيع احساسي برؤيا
الموت ؟

واللحظة تمتد كيوم
آه يا اختاه آه

كل من حولي قاموا للصلاه
وانا صليت من اجل هوانا ركعتين
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

- ١٠ -

لم تكن تحلم امي بالوطن
حينما جاءت تلبي ، كان ذكرى
ودعاء وشجن .
وهي لا تعرف ما حيك عليه من فتن
نعت يا فا اذن
فلمن تفرع في الليل الطبول ؟
ولن حين قيامي ،
من رماد القبر في الصبح اقول :
ربما يمهلني الموت قليلا فأغني .

- ١١ -

جبل الرحمة لا أسأل شيئا
غير لقا وجه من يقسو عليا
كل ما كان لدا
ضيئته الريح ، ما عاد اليا
واقف عند حدود الدار ،
ممنوع على شعبي الدخول
والتي اغفو على ساعدها ،
- في خاطري - الآن تقول :
ربما يمهلنا الموت قليلا فنغني .

- ١٢ -

ربما يمهلني الموت قليلا فأغني
لك يا قرآن حزني
انني اسمع ما ينقله الاعداء والعدا
فأغض الطرف لليوم الذي يأتي ،
ولا اسقط في المنفى
ولا تدمع عيني .

محمد القيسي

الدمام - مكة المكرمة



العبور إلى الضفة الأخرى

ملخص اول :

يعرف اهالي قرية الرحمانية معنى العبور في فارب « أبو مهيلة » الى الضفة اليسرى من النهر - هي بداية لرحلة متعبة - نحو الناحية تبدأ في الصباح مع لفظ الأدميين والمواشي واقفاص الدجاج واكياس اللبن المكدسة في جوف زنايل الخوص الجافة ، وحينما يأتي الغروب تنتهي الرحلة ويعود الفلاحون محملين بلفائف القماش الرخيصة وهي تلمع بألوان صارخة برافة .. عندها تمتلئ ايادي الاطفال بأصابع المروس .

سطح مياه النهر يرسل انعكاسات متوهجة وصور اشجار النخيل تهتز مع اهتزاز السفف الأخضر وغيوم رمادية تقطعت على امتداد واسع من سماء القرية ، وعلى طول امتداد الاكواخ الطينية المقوسة بحمران يابسة ملطخة بالطين الجاف الاملس ، والسدة الترابية تبدو كخيوط باهت الاصفرار ، انتشرت من حوله ازهار نبات الكسوب البنفسجية وهي تمتص بقية واهنة من قرص الشمس بنصف انحناء قسرية اظهرت القرص وكأنه مبتور من نصفه ، غير ان النصف الاخر انحدر الى اسفل باحمرار قان تداخل في جوف الافق بمستوى مائنة صخ الماء وهي تدفع من بطنها اصواتا مليئة بالدخان .. هناك في النهر كان القارب يتحرك على لسان الماء بأيقاعات محكمة ويندفع بنعومة مع اندفاع المجدافين وهما يشجان رأس التيار بمهارة. ثمة ففاعات مفاجئة تبرز من الخلف والمقبضان المدوران في نهاية كل مجداف تصطدمان في باطن كفيه فتحتكان بالتواءات اللحمية المتصلبة وتتقلص خطوط خضر بين جلد ذراعيه ثم تأتي الحركات متقنة خفيفة تنتزع الاعجاب من عيون النساء والاطفال وتقلل الافواه فاغرة بابتسامة ارتياح عريضة وتتوضح المسافة عند الجرف وقبل ان نحس الاجساد بالرجة الساحلية المعتادة ، تتكشف الارض الطينية كشمع احمر منصهر ويأخذ شبح رجل بالتكشف المفاجيء وعند الجرف بجانب قارب طويل . ويتوقف كل شيء عن الحركة .. القارب .. الانفاس .. رجفة العيون الا ان سقوط خيط الموج يتلوى بتكرات مائنة سرعان ما تلاشي عند حافات الرمل الرطبة .. ثم تنفرس في العيون سهام وخزة فتتفلت اصوات سريعة مشحونة باستفراق

« هذا بديوي ؟! » .

- اي بديوي والعبور منذ الان بمهدي .
تصلبت الرؤوس وامتدت الايدي نحو اطراف الشياح تسحبها خشية ان تلامس الماء وسرعان ما تعالي همس خافت « بديوي الحرامي .. شيء عجيب » ..

- والشط منذ الان بيد الحكومة .

دفع بكلمانه ثم وقف بانتصاب متشنج يمتد صموذه من غرور دفين ، لكن الضربة كانت بلا صوت اندفعت ترتطم حروفها في اذن « ابومهيله » حتى احس وكان رصاصا مفاجئا يخترقه .. ارتعش .. تسارعت دقات واهنة بين ضلوعه النحيفة وشعر بانها تتفتت بين جنبيه هشة لينة فاخذت اغماصة تسحبه لكنه صرخ كالملذوغ « لا .. لا .. الشط للناس .. الشط للخلق .. »

تناثرت ضحكات هستيرية .. هائلة .. اصطدمت به كذائف صخرية ملتجة ترتطم بوجهه ونهشه اضطراب مفاجيء عندما قال له بديوي « تستطيع ان تقول ذلك في الناحية .. » .
صعد الدوار بسرعة الى راسه وبدأ يسقطه في متاهات باردة وتمسكه بين حدود تلجية حتى اطرق صامتا متسائلا في سره « الناحية ! ما علاقة الناحية بالعبور ؟! »

اربعون عاما ولم يقل له احد كلاما مثل هذا .. مسح العرق المتصبب من جبهته بفزارة ، ثم قوس عضلات رقبته بتشنج تسرب الى اوصاله وهو يتصفح ورقة بيضاء مستطيلة مكتوبة بحروف زرق بألة الطابعة « انظر .. انه عقد الايجار .. عشرون دينارا في السنة .. من يدفع يأخذ المعبى » .

تلقى « ابو مهيلة » الضربة بصرامة لكنه ظل مطرقا يبحث عن خيط يمسك به فتمتم بفتور :

- لكني هنا منذ اربعين عاما .. اعبر نساءكم واطفالكم .. اعبركم جميعا بأمان .. انظروا .. انظروا الى السامير في يدي .

توقف .. سقط في هم عميق حين لاحظ الصمت يحفر خطوط الخوف بين تجاعيد الوجوه ثم تحركت الاقدام تتفرق بينما كانت ضربات غاضبة تستقر فوق رأس العمود الحديدي المفلطح ، والحبل المنقع ينسحب نحو الجرف بصعوبة .

ملخص ثان :

ذات يوم وقبل أن يستأجر « بديوي » المعبر ، كان معلم المدرسة في القرية يلقي بأسئلته على أبي مهيلة ، وكنا جالسين تحت شجرة نوت كبيرة عند جدول الماء ونحت في ، واسع ظل المكان كله .
سؤال : « هل تزوجت في حياتك ؟ .. هل لك أبناء ؟ »
جواب : « هؤلاء كلهم اهلي ، وابناؤهم ابنائي » .
سؤال : « أين تنفدى ؟ .. اعني أين تأكل وتشرب ؟ »
جواب : « في اي بيت اشاء .. اشرب اللبن هنا .. اكل الخبز هناك .. »

سؤال : « وأين تنام ؟ »

جواب : « في جوف الكوخ الطيني عند عامل مضخة الماء »



الهواء يحرك خصلات شعره الأشيب عندما كان ينجه بخطواته نحو الحقول في عمق القرية ، اقدامه تجول بين اكوام الببادر المتألقة تحت وهج الشمس . الفلاحون يركضون وراء الحمير وهي تدوس المحاصيل في حلفاء رقص دائرية . خلف اكاداس الحصاد نساء من القرى المجاورة جئن للمشاركة في حصاد القمح وحشد من الرجال تذرو حبات الحنطة في اتجاه حركة الريح . لامست جسده برودة عميقة وفيه اصفر يحرق امعاءه . عندما لاحظ الثقل يسيطر على الوجوه تساهل في نفسه « ما الذي صنعت لهؤلاء حتى استحق كل هذا الجفاء ؟ »

مشى مفكرا .. فكر بجهد .. فكر حتى ادرك ان خطاونه تغف قرب تنور « ام هاشم » كانت تخبز ورائحة الخبز نفذت اليه حادة لذيدة ، لكن تحيتها كانت باردة .. ثقيلة .. فائرة .. جهد مرة اخرى في التساؤل .. ، تعلم قليلا ، بلع ريقه .. نطق بصعوبة : « لماذا ينام الثقل في الوجوه يا ام هاشم ؟ »

- بسبب السرقة التي حدثت في بيت عيدان .
قالت ذلك ثم ادارت رأسها لتضع فرصة الخبز في حلق التنور واذاها في انصات الى ما سيصدر عنه .. ثم قال :

- لقد استجبوني في الناحية وثبتت براءتي .
- لكن بديوي يصر على انهاك .

- باي شيء ؟
- بالتعاون مع الحرامية

صرخ بحدة متألم « لماذا .. لماذا .. لماذا فعل ذلك ؟ »
- يقول نكاية به .. ألم يأخذ المعبر منك ؟

- المعبر .. المعبر ليذهب المعبر الى جهنم ..
سكت لحظات ثم اقترب من التنور الذي كان يمور بلهب ناري متصاعد .. أخذ رغيغ خبز ورفعه الى اعلى ثم وضع يده فوق الرغيغ صائحا « اقسم لك يا ام هاشم اقسم بهذا . ، ان قدمي لم يطأ القارب منذ ان منعوني عنه ... ، لست خائفا من أحد ، لكني وانى بعودة القارب لي .. غدا او بعد غد سيعود . ، وسيتكشف كل شيء »
ثم وضع رغيغ الخبز في مكانه واعاد يقول بحزن « المعبر لا يهتمني .. يهتمني هؤلاء الناس .. رضاؤهم .. البهجة التي تفون جباههم .. »
ثم اجهش ببكاء مواصل كنشيج الاطفال ، لكن يد ام هاشم امتدت اليه فسحبته الى داخل البيت بحنان .
ملخص ثالث :

منذ ان وجد طاهر النوتي على مدارج النهر وعانقت عيناء النور كان الكل ينادونه ب « ابو مهيلة » وكلما ركبوا في القارب كانوا يرددون اغنية اقترنت باسمه « يابو مهيلة ياملاح .. جر حيل بانك تستراح »

وظلت هذه الاغنية تعني عنده اشياء مهمة .



عصفت الرياح وجه المياه بقسوة فتوغلت الى اعماق النهر تفجيره

امواج فائرة ، تتصاعد الى مستوى المرتفعات الطينية ثم تعود الامواج متناثرة بين كتل الهواء القبر وتعود الحركة من جديد فتمزق بطن الماء الى اشلاء متلازمة تحدث صوتا صاخبا يختلط مع حفيف الاشجار والنخيل المتسامقة على طول امتداد النهر ، وبسيوف هوائية حادة تحز الوجوه كانت تضيق موجة الصخب العاني وتختلط مع نساج الكلاب وصياح الديكة وبين حلقة ظلام موحش ممتد كانت اجساد ثلاثة تبرز بانفراد احد الاجساد لرجل والجسدان الاخران لامرأتين احدهما عجوز جلست على الارض واثين حاد مواصل ياتي من المرأة الاخرى لكنه سرعان ما يضيق في خضم العاصفة فلا يكاد يسمع منه الا تاوه واهن ، في حين كان الرجل يصرخ بتوسل « امراسي تحضر .. »

تلاشت كلماته الصارخة بين طيات الريح واحتضنته كلمات فاسية اطلقها بوجهه بديوي بلا مبالاة :

- امجنون انت ؟ .. من يقدر على العبور الان ؟

- ولكن امراسي تحضر .. ستموت ..

ارتفع الاثني بتواصل سميك « آه .. آه .. ساموت ، راسي ينفجر .. »

احس الرجل بنار تشتعل في جسده عندما تناهى اليه اثين زوجته ثم اسرع ماسكا بتلايب بديوي وصرخ بحدة بوجهه حتى طالبت اصوات اخرى كانت تحيط بالمكان .

- يجب ان تعبر يا بديوي .

- ادرك بالتضامن حوله يطمئه .. انتفض رافضا المحاصرة :

- ليست حياتي هينة عندي .

وانسحب عن الجمع ، تجره قدامان خائفتان نحو المرتفعات لكن الرجل اسرع خلفه يمسكه يسجيه .. يتدافع .. ينسحب مرة اخرى ! عندها قذفت المرأة المعجوز بصقة في وجهه قائلة : « او حرامي .. او حرامي لمبرته » .

افرج (بديوي) تلايب ثوبه وغادر ساحبا قدميه وصوت الاثين يشتد باستمرار وتالم حاد يتدحرج من كل الميرون ورغبة مجنونة تسيطر على الوجوه المستمرة بسكون موحش استطلت به التفطيات اللامحدودة في حزن عميق وشمرت المرأة المعجوز برغبة عارمة الى البكاء لكسي تمسح الالم والاهات والتوجع .. نعت بفنائيه حزينه فانصت كل شيء يسمع « يا بو مهيلة ياملاح .. جر حيل بالك تستراح

« جر حيل بالك تستراح جرحيل عنا النذل راح »

وراح الصوت يرتطم بالاكواخ فيلامس السطوح والخطوط الاتية الى النهر من نقطة انسحب عنها الماء .. ظهر طويلا .. ثابتا ... ثم اسقط المجذافين فحدث صوتا اطلق الانفاس المنقطعة حتى قال احدهم « ابو مهيلة نخشى ان تفرقوا ؟ »

رد بعزم واضح :

- لا .. لا تخشوا شيئا ابدا ما دام القارب في مواجهة الريح .

بغداد نعمان مجيد

صدر حديثا

وسام على صدر المبدى

للشاعر خالد ابو خالد

دار الآداب

تجربة شعرية جديدة...

كلمة لا بد منها

لا أعرف ماذا حدث .

في البداية ظننتني أعيش من جديد تجربة العمود الشعري التقليدي . وكنت سعيدا بها . لقد كنت وحدي تماما ، وبغير وسيلة للكاتب ! واحسست بالنسيج التقليدي للقصيدة العربية يضر نفسي بالرصانة ، باحساس عميق بالثقة والكبرياء والتاريخ الحي . فلت لنفسي لعلها الوحدة والزنا ، هما اللتان استعادنا في نفسي هذا النسيج التقليدي .

ثم لم ألبث ان فوجئت بعد ان تخلصت من وحدتي بانه ليس في هذه التجربة من النسيج التقليدي غير القافية المطردة . اما التفعيلات فلا تنتسب الى بحر منتظم من بحورنا بل لا يكاد يمسكها انتظام محدد . بل تخرج - في بعض القصائد - عن ان تنتسب الى تفعيلة ما . وهكذا وجدني امارس تجربة شعرية ، لا هي من العمود التقليدي ، ولا هي من الشعر الجديد الذي يقوم على التفعيلة الواحدة ، او حتى على النبر كما يقال احيانا وطويست قصائدي حزينا ، بعد جهد طويل شاق قضيته احاول ان اتفهم طبيعتها ، لم اصل منه الى شيء . ثم التقيت بالدكتور محمد النويهي . قال لي : هذا ايقاع موجي ! وقال لي ايضا : ليس معنى هذا انني اوافق على كل صياغاتك . فأنني ارى فيها عدم استواء حتى على اساس الايقاع الموجي . وقال لي ايضا : لا تنشرها في ديوان دفعة واحدة . ارى الاكتفاء بنشرها قصيدة قصيدة . لتعرف على ما تحدثه من اثر وردود فعل ! ان الشكل الجديد لم يقبل بعد . فما بالك بهذا ؟ أتوقع له الرفض الشديد .

على اني في الحقيقة لست متحمسا لمعركة شكلية ، سواء تلقيت فيها الرفض العنيف او الرفيق . بل اعترف اني جلست الى هذه القصائد ، احاول تسويتها واشاعة الانتظام فيها . ونجحت ثم تأملت نجاحي فرفضته . واستبقيتها على حالها . انها هكذا اكثر تعبيرا عن نفسي ، وعما احس به ، وعما ارجو ان انقله للناس .

وحسنت امري . وها انذا ابدا في عرض بعض هذه التجارب على قراء « الآداب » .

انا اعرف انه شعر بغير صياغة شعرية . ولا فن بغير شكل . على اني اومن كذلك ان الشكل مرتبط بالتجربة ، بالمفسمون ، ومتعاقب معهما تعاقبا حيا . وانه ليس هناك شكل نهائي مطلق .

على ان ما اخشاه ، ان يغلب الخلاف في الشكل ، على ما احسه مخلصا في هذا الشعر من تجربة انسانية حميمة .

هذه كلمة لا بد منها . وان كنت اتمنى ان ينساها القاري تماما وهو يصاحبني - متفضلا - في رحلتي الشعرية .

محمود امين العالم

تعليق « الآداب » :

المسيح وفينوس

بكل اشواق للرؤية ،

للتعبير ، للخطي ،

لتحدي المفلق والمجهول ..

بكل عطشى للنور ، للظلال ،

للالوان ، للجميل ، للجليل ..

بكل حبي للانسان ،

لجهاده ، لاستشهاده ،

في سبيل الممكن والمستحيل ..

استقبلته بين يدي على باب زنزانتني ،

ننشر هذه « المادة الشعرية » على علائها ... تاركين للنقاد والشمراء والقراء ان يبدوا رأيهم فيها ..

وهو يهم بالدخول .

لا .. ليس انسانا بعينه ،

وانما هو « الانسان » في تاريخه الرائع النبيل ،

محتشدا في كتاب عن الفن ،

تبض لوحاته بالحياة ،

بل تكاد ان تقول .

واقفل السجن الباب ، فلم احفل ،

وأوليت ظهري لبابه المقفول ،

ولجت بابي ، الى محرابي ،

آه ... يا نفحة عطر من مكتبتي ،

تفمرني بالبهجة والدهول .

اذكر موضعه منها ،

على يمين « رأس المال » ،
على يسار « القرآن » و « التوراة » و « الانجيل »
وولجت بابي ، الى أحبابي ،
أنابع الأصابع ،
البارعة المبدعة ،
في مسيرها الطويل
من نداء الأبواق والطبول للمجهول ،
حتى رفيف العيون والقلوب والعقول
من رسوم الانسان الاول في كهوفه الغامضية ،
حتى الكهوف الغامضية في رسوم هذا الجيل
تنطق الاحجار بالافكار ،
والصمت بالايقاع ،
والفراغ بالوجود المتوتر المأهول .
لا أعرف ، لم وجدتني مرتحلا ،
الى القرن السابع عشر ،
أصلي لمعجزاته .. واطيل .
آه .. يا عصر الصدق والتمرد والتجرد ،
والتصدي والتحدي ،
والتغيير والتبديل
آه .. يا عصر الرفض الساطع ،
للأوهام المحلقة ،
والاكاذيب المزوقة ،
والجمال المسطح المصقول .
من ذا يضيء بدايته بالحسرة ؟
« برونو » الشهيد ،
محطما صنم أرسطو المهول
من ذا يحرك الارض ،
يحررها من برائن محاكم التفتيش ،
جاليليو الجليل .
وها هوذا كامبانيلا ..
يبني في مواجهة الظلم والظلام ،
مدينة شمس ، لا تعرف الأفول .
ويرافق الفن كل هؤلاء وغيرهم ،
في رحلة الخلق والصدق ،
ويحاول الوصول .
آه .. ما أروع الالوان الصريحة ،
والظلال المفضوحة ،
والحقيقة الحية ،
والوهم المقتول .
الفرشاة هبطت الى الارض ،
تزور الجميل الجليل ،
كما تزور الدميم الدليل .
الفرشاة تمتزج بالحياة ،
تصاحب البسطاء ،

تدق الابواب ،
توحى .. بل تقول
ماذا يقول مسيحك « يا كارافاجو » الفقير ،
وماذا تقول فينوسك يا « فلاسكيز » النبيل ؟
يا للكارثة !! اين هما ؟
كانا هنا !
من انتزعهما من العصر ..
من الكتاب ..
ومنعهما من الدخول ؟
ما الذي أغضب السجان ؟
المسيح .. بعريه العذب ،
أم فينوس بعريها الجميل ؟
« المسيح يجلد » .. و « فينوس تتزين (1) »
كلاهما يمارسان طقوس الرحيل ،
الى اله الحب ، في الارض ، في السماء ،
في الانسان ، في الاكوان ،
وان اختلف السبيل !
أم لعل السجان قد اشفق على المسيح ،
فلم يسمح له بزيارتي ،
حتى لا يضاعف من عذابه المهول .
أم خشي ان يلاشي عذاب المسيح ،
عذاب سجنى التافه الضئيل ..!
ولعله اشفق على عري فينوس ،
أن تغطيها زنراتي ،
بثوبها القاتم المنحول ..
أم خشي ان يغطي عري فينوس الرائع ،
فبح زنراتي وعريها الهزيل ..!
أم لعل هذا السجان قد تصور
- يا للحماقة -
ان عرى فينوس يثير ..
ماذا اقول !
ثم .. ما اكثر ما وجدت في العصر
في الكتاب
من فنانين آخرين ،
بين جريح وقتيل .
يا للخجل ... من برائن سجان
تمزق ما نسجته ،
أصابع فنان اصيل ..
او غير اصيل .
يا للعار ... في قرنا العشرين
من محاكم تفتيش
على العيون ،

(1) اسم اللوحتين .

كأنني سجين دفتى كتاب عن الانسان ،
ما أكثر من كتبه ،
وما أقل من قراه .
أو أنني في قاع كهف من كهوف التاريخ ،
ما أكثر ما تداولته القبائل المتناوئة
أو أنني في خيمة من ضمائر ،
وجدت نفسها وحيدة ،
فتعرت ، صريحة مجترئه
ما أصدق ما تحفره ، ما تضيئه أنفاس وحدة الانسان ،
في وجه لحظة منطفئه
هل أضيف نفسي للجدران ؟ لا ...
أصافتي الآن ، أن أعرف الانسان ، أن أقرأه
أن أعرف نفسي منه ، أعرف نفسي فيه ،
وأن خالف مبدئي في الحياة مبداه .
وأخذت أنصت للجدران ،
أبصر غائبين ،
أقرأهم بلمسة مستشفة متنبئه ..
من ذلك الصارخ في البرية باسمه ؟
ينشره كالفرح في آفاقها المذنبه الخاطئه
من ذلك الصارخ في البرية باسمه ؟
يبذر ، يزرعه في أرضه الجائعة الظامئه
« يا رب » ... جبهة مشرئبة للسماء ،
وكفان ضارعتان ،
ونظرة متوضئه .
« يا رب » ... أجنحة خضراء رفاة بالخلاص ، بالإيمان
في قبضتي زنانة صابئه .
ما أكثر من أنطقوا الجدران باسمه ، بالشهادتين ،
بالمعوذتين ، بآياته القادرة المهدئه
لكنني .. أحسست أن الله بينهم منقسم
فعند هذا غاية ، وعند ذلك .. تكاه .
حقا ، لقد ابصرت من يقول « الله » داخل نفسه ،
ويعيشه مسيرة وسيرة مضواه
لكنني .. سمعت من يناجي ربه ،
كأنه يناجي نفسه ،
أو أنه يفوي بمسؤول الكلام امرأه ..
سمعت من يناجي الله ، لا لوجه الله ،
بل في وجه سجان تزلفا وتوطئه .
يشترون الله في الضيق ، بالصوم والصلاة ،
وكانوا يبيعونه في السوق بالمدائنه !
عدرا اذا قسوت ... ما أنا إلا قارئ للحياة ،
في زنانة خبيثة مستقرئه .
وإن أكن أحترم الانسان أيا كان ،
يحفر في الجدران ، ضعفه أو مبادئه .
والمجد للانسان ، يستحضر المطلق الشامل ،

فضلا عن العقول !
لست أغالي ، أنها « الجريمة الرمز »
فما أكثر ما يحدث في عصرنا ..
من هذا القبيل .
كم مسيح يصاب كل يوم في عصرنا ،
وكم فينوس يمزق عريها النبيل !
آه ... يا كتابي العزيز ..
أصبحت شاهد عصري ،
وشهيد سجنني ،
بلوحاتك التي لم تعد تقول ..

قراءة الجدران زنانة ..

أغلق في وجهي الباب ،
وجدتني أقبع ..
في قاع زنانة مكفهرة صدئه ..
استقبلتني في البدء
بالتحفظ ، بالصمت ، بالهزال ،
ثم فاجأتني .. ثرثرة ممثلة .
كانما أخذت - فترة - تتفرس في ملامحي ،
تقرأ في حقيقتي الظاهرة المختبئة ،
قبل أن تكشف لي عن وجهها ، عن صدرها ،
عن عريها ، عن حليها الزاعقة المتلائلة
ووجدتني أدور كالمجور ،
بين عوالم تضج .. في جدرانها الاربعة المهترئة،
عوالم من الرسوم والنقوش والكتابات ،
المتراحمة ، المتصايحة ، الفائرة ، النائثة .
كانما تقول لي : هذا أنا ...
من أنت ؟
ما وراء هذه الزيارة المفاجئة ..
لكنني وجدتها أكثر من هوية ..
ملاحا قائلة ، وبصمات منبئة
مواقفا شتى لمجهولين ،
عبروا من هنا ،
وتركوا أنفاسهم على الجدران متكئة
لعلهم ما التقوا في الحياة ، وألتقت حياتهم
- في غيبتهم - متحدة ، متجزئه .
يا لوحة المتناقضات في مسيرة الانسان :
المحتشدة والمرتبكة ،
الشامخة والمنكفئة ،
الرائعة والضائعة ،
الجليلة والهزيلة ،
الاصيلة والدخيلة ،
المحتشمة والهزاه .

في زنزانة حياة محدودة متجزئة
وأخذت أنصت للجدران
أبصر غائبين ،
أنقرأهم .. بلمسة مستشفة متنبئه
من ذلك الصارخ في الجدران باسمها ، بجسمها ،
مرققا حروفه ، مرققا شواطئه
مفجرا عطر الانوثة ، موقظا أسرارها ،
في جثة الزنزانة الدميعة المتهرئة
من ذلك الذي يعالج العقم والبرودة في رحم الزنزانة ،
بأصابعه الدافئه .
من ذلك الذي يتحدى الزنزانة بالبيت ،
والانفصال بالوصال ،
والجهامة بالمباداه
من ذلك الذي يتحدى الزنزانة بالبيت ،
والقيد بالطريق والحرية والمباداه ؟
هل هو زوج ، أم عشيق ، أم اب أم ابن ، أم شقيق ؟
سواء فهي في حياته امراه
هي الامان والحنان والمتعة والخصوبة ،
والاستمرار في رحلة منتهية وبادئه .
وهي الاستقرار والوحدة والتنوع ،
والوطن والارض والمائدة الهائئه
وهي الجمال والالهام والابداع والفن
والطفولة والتفاني والبطولة الهادئه
وهي الحب .. صلاة للبهجة والتجدد في حياة الانسان
أو نعمة جسدية طارئه
وهي الطبيعة .. محتدمة بالنسمات الناعمة ،
والعواصف الشرسة ، والاهواء المفاجئه
يا لوحة المتناقضات في حياة امرأة ،
هي الحياة كلها ، وحكمتها المتبوئه .
ما اكثر من انطقوا الجدران باسمها ، بجسمها ،
بحبهم لها ، مدانة ، أو مبراه ..
يحبها قديسة ، يحبها عاهرة ،
يحبها .. يحبها ، حمامة أو حداة
يحبها كما يحب نفسه ، كما يحب الحياة ،
والطبيعة الفامضة المتلائة
يحبها رمزا لحرية الحباة ، لاستمرارها ،
لانتصارها على اسرارها المختبئه
« يحبها » صرخة انسان يتحدى بها
جيوش قضبان واسلاك معباه .
واني احترم الانسان ، يحفر في الجدران ،
أهواءه ، أو أشواقه أو ملاحظه .
والمجد للانسان ، يستقطر الرمز الكبير
من تفاصيل ذكريات حياته المتجزئه .

وأخذت أنصت للجدران ،
أبصر غائبين ،
أنقرأهم بلمسة مستشفة متنبئه
من ذلك الساحر ، الذي يملأ الجدران بالأرقام ..
أبصر في خاناتها المصطفة الممتدة ،
آثار خطوات ثقيلة متباطئه ،
خطوات الايام والاسابيع والشهور والاعوام ،
صاعدة ، منتهية ، مبتدئه ،
محفورة ، محصورة ، لكنها زاخفة ،
مصرة ، مستمرة ، جسورة ، متجزئه
ترافق الافلاك والحياة في دورتها
في رقصتها
وتغنى لعد ، غير عابئه .
ما اكثر من أطلقوا الزنزانة في الفضاء ،
ورصدوها من طاقة مسدودة منطفئه
مهذله ، يحرق المكان بالزمان ،
والجماد .. بالفكرة الصائغة البارئه
وأخذت أنصت لجدران ،
أبصر غائبين ،
أنقرأهم بلمسة مستشفة متنبئه ..
ماذا تبقى ؟! .. بضعة اسماء وتواريخ تناثرت ،
كانها اوراق هوية مهترئه
لم يحفر الانسان اسمه في الجدار ، في الأشجار ،
في الآثار القديمة ، والكهوف المختبئه
للذكرى ؟ أم يوقع بالملكية ؟ أم يؤكد ذاته الحية
فوق ذواتها المتشبيئه
ماذا تبقى ؟!
ما لم أجده ..!
كانت هنا ..
كنت هنا من قبل في زيارة سابقة طارئه ،
اغاني الرفاق بالنضال من أجل
حياة حرة ، سعيدة ، متكافئه ..
محيت بالطبع !.. لكنني أسمعها متلائة بالحياة ،
رغم زنزانتني المكفهره الصدئه
ماذا تبقى ؟!
لا شيء سواي ،
جالسا مؤتئسا ،
لقد وجدت في قوقعتي لؤلؤه .
هل أضيف نفسي للجدران ؟ أضفتها ...
بهذه القصيدة المقروءة .. القارئه

محمود امين العالم

يوليه ٧١

نحو أدب عربي ملتزم

بقلم أحمد محمد عطية

وظروفها . ان الاديب مقاتل بالكلمات كما كتب المناضل العظيم هوشي منه بطل حرب التحرير الفيتنامية . وامامنا نموذج الالتزام العظيم للاديب الفيتنامي الذي يجمع بين الفكر والسلوك ولا يتوقف عند حدود رفع الشعارات دون عناء التطبيق والموقف العملي كما قدمه لنا كتاب « ادب المقاومة في فيتنام » .

لقد الزمت حياة الحرب الاديب الفيتنامي على تقسيم وقته الى ثلاث فترات : الاولى ، لحفر الخنادق التي يعيش فيها المقاتل والكاتب والانسان الفيتنامي اكثر مما يعيش في المنزل . والفترة الثانية للزراعة وانتاج الطعام . اما الفترة الثالثة فهي المخصصة لحرفة الادب حيث يمارس الكتابة بعد الفراغ من اقامة المخاض والخنادق اولا ثم زرع الارض والحصول على امدادات الطعام التي قد تمثل مشكلة كبرى بسبب صعوبة توصيلها خلال القصف . لقد امضى كل من « نجوين ترانج سانه » مؤلف قصة « العودة » و « نجوين تشن ترانج » مؤلف قصة « رسالة من قرية ماك » امضيا ستة اشهر في زراعة الارز والبطاطا في الهضاب المرتفعة حيث الارض صالحة والطائرات الاميركية دائمة الاغارة بالقنابل . وهذا ما صوره « نجوين تشن ترانج » في قصته « رسالة من قرية ماك » التي لاقت انتشارا كبيرا بين اهل القرى في الارتفاعات الجبلية الفيتنامية . وهذا « فان منه داو » شاعر امضى الشهور الطويلة لا يدخل معدته سوى النباتات والالياف . والروائي « انه داك » الذي كتب روايته « دون هات » بينما القنابل الاميركية تدك خنادقه . فكل شيء يتوى بنار المعركة ، وحتى الرسامون يختبئون فوق فروع الاشجار ويرسمون الابطال والمعارك . ويتلقى الادباء والفنانون الفيتناميون رسائل شكر وهدايا من المقاتلين تكريما لاهمالهم الادبية والفنية المساهمة في المعركة . ويصنع المقاتلون هداياهم من حطام الطائرات الاميركية التي تتحول الى آلات موسيقية ومقاعد للادباء والفنانين في فيتنام المناضلة .

وهذه اقصى درجات التزام الاديب بمعركة المصير ، وقد اطلت في ذكر هذه النماذج من فيتنام لاوضح الصورة القابلة لدى الاديب العربي في معركته المصيرية ، فال التزام الاديب الفيتنامي يصل به الى وحدة لا تنقسم بين الفكر والفعل والسلوك مع المقاتل الفيتنامي ، بينما يفصل الاديب العربي عن المقاتل العربي بل تفصل الحياة العربية عن ميادين القتال العربية انفصالا شبيها حادا ، ونكاد لا نثر على اثر للوحدة بين الادب والمعرفة الا في بعض كتابات

ان الاديب العربي مطالب اليوم بالالتزام اكثر من اي وقت مضى . فالامة العربية تواجه معركة المصير ، وليس بالسلاح وحده تواجه الامم اعداءها وتخوض معاركها المصيرية ، ولكن بالكلمة ايضا .

لقد خاضت امتنا العربية عدة حروب دامية مع العسكرية الصهيونية العميلة للامبريالية ، وقد جسدت هذه الحروب حقيقة الصراع العربي الاسرائيلي ، ومع خطورة هذه الحروب وما تحملته شعوب الامة العربية من نتائج مروعة للصراع العربي الاسرائيلي لم يكن الادب العربي على مستوى الحرب والصراع ، ولم تنعكس قضية المصير العربي بحروبها ومعاركها على صفحات الادب العربي . كيف تخوض امة حربين دامت في عشر سنوات ، او ثلاث حروب في عشرين سنة ، ويترد شعب باسره طردا جماعيا بالارهاب والدم ليحل محله شعب غريب مهمل يجمع على دفعات من اطراف العالم . كيف يحدث كل هذا لامة ما دون ان يزلزل ادبها وينتشله من رقبته الناعمة المتواكلة (1) ؟ وليس صحيحا القول بضرورة مرور فترة كافية على الحرب تسمح للفنان باستيعاب التجربة والتأمل للكتابة ، فاعتقد ان فترة تقرب من ربع قرن على بدء النزاع العربي الاسرائيلي بشكله العربي كافية لتفرز ادب الالتزام بالقضية وبمعركة المصير . لقد اعتاد ادباؤنا على الكتابة السهلة والانماط السهلة ، وحياة المكاتب والصالونات . والا كم كاتب من كتاب الحماسة المنبرية وهواة الشعارات ترك حياته الناعمة الطمئنة واحاديث الصالونات والقاهى والتحق بحياة المناضلين بالدم والنار وجرب الكتابة وسط المعارك ؟ ان اقصى ما فعله كتابنا هو الذهاب في رحلات استعراضية سياحية لجهة القتال في حالات توقف القتال بالطبع . ان تجربة الادب الفيتنامي الملتزم تعلمنا ان الاديب الحقيقي يناضل اولا ثم يكتب ثانيا ، ومن هنا تأتي الكتابة صادقة لانها صادرة عن معاناة حقيقية للحرب ، ولان الالتزام بالقضية وبمعركة المصير التزام بالفكر والسلوك ايضا . ان الادب العربي في معركة المصير ملتزم بان يوحد بين فكره وسلوكه وان يناضل اولا ثم يكتب ثانيا كما يفعل زميله الاديب الفيتنامي في معركة المصير الفيتنامية . ان الادب والفن جزء من نضال المقاومة الفيتنامية . ان الادب الفيتنامي لا يكتب عن المعركة ، انه يكتب منها ويكتوي بنارها ، ويخلق الادب والفنان فهما من واقع المعركة

(1) راجع مقال الكاتب : « مواجهة ادبية ايضا » الاداب

المناسبات . بل ان الاديب الثوري العربي يتفصل سلوكيا تاما عن ممارسة قضيته الثورية ويتوقف نضاله عند طرح الشعارات .
ولم يقع الاديب العربي في هذا الانفصال الشبكي الحاد عن المعركة وقضاياها الا لانه دأب - في معظم الاحيان - على الانفصال عن قضايا الكادحين ، فالاديب العربي حتى اليوم لم يعش قضايا العمال والفلاحين والمقاتلين ، ونجد ادب فلاحين عربيا بمعنى ملاك الارض، وفي النادر بمعنى الفلاحين الاجراء الكادحين ، ولكننا لن نجد ادب عمال او مقاتلين . وفي اغلب الاحوال سنجد الاديب العربي - ابن الطبقة المتوسطة - عاكفا على تقديم ادب الطبقة المتوسطة الى قراء الطبقة المتوسطة . ربما لان الاديب العربي يواجه شعبا تغلب عليه الامية ومجتمعا يتعامل فيه مستوى التعليم الى حصول الرخص الوظيفية والامية الثقافية .

وفي المقابل نجد ادب العدو الاسرائيلي للاسف نموذجا لادب الالتزام بالقضية الصهيونية الاستعمارية ، لقد وضع الادب الصهيوني الفكرة الصهيونية هدفا يلتزم به ابتداء من رواية تيودور هرتزل « الارض القديمة الجديدة » حتى فوز روائي صهيوني - شاموئيل يوسف عجنون - بجائزة نوبل عام ١٩٦٦ الى مواجهة معارك المقاومة وخطف الطائرات حديثا . علينا ان نخدع انفسنا ونكرر لعبة النعامة التي افناها كثيرا . فهذا هو الاب الروحي لاعدائنا هرتزل يقول : « ينبغي ان نتعاطى السياسة حتى في الزواج » .

ان خطورة الادب الصهيوني تتمثل في انه كان بمثابة التخطيط الكامل والارهاصات الحقيقية للدعوة الصهيونية وللحلم الصهيوني العنصري . هذه الدعوة الفنية المتخذة شكل الادب لم تكن الا غلافا للدعوة الاكبر ، الدعوة الصهيونية . بل ان الاديب الفلسطيني غسان كنفاني يذهب في كتابه « في الادب الصهيوني » الى حد اعتبار الصهيونية السياسية نتيجة لارهاصات ادبية صهيونية مبكرة ما لبثت ان اندفعت ، بعد ولادة الصهيونية السياسية ، لتصير جزءا اساسيا منها ، تعمل بانضباط تحت شعاراتها وتوجيه منها والخدمة اهداف محددة لها سلفا . (راجع دراسة الكاتب « الرواية الصهيونية اعلاميا » الاداب عدد فبراير ١٩٧٢)

ويقوم غسان كنفاني بعمل الادب الصهيوني بانه هو الذي عمل على غسل دماغ العالم وتهيشته للاعلام الصهيوني والدعوة الصهيونية والاكاذيب الصهيونية . ولعل اخطر دور للادب الصهيوني هو نجاحه في التسلل الى عقل القرب وفكره حتى لتحتوى التعليقات السياسية القريبة على جمل كاملة منقولة بنصها من الروايات الصهيونية .

ان اليهود يرموننا في ادابهم بعدم المبالاة ، ويرون ان جماهيرنا بعيدة عن الاهتمام بالمواجهة العربية الاسرائيلية ، واخشى ان يكون لتخلف الادب العربي المعاصر عن معاشة الاحداث والالتزام بالقضية دخل في ذلك .

اننا نواجه شعبا معيا بكافة وسائل التعبئة الثقافية والمادية . نواجه اقل نسبة امية ، واعلى نسبة توزيع في الصحف والكتب . ونواجه جماهيرنا العربية المطحونة داخل الارض المحتلة تحت وطأة الاستعمار الصهيوني الامبريالي وجهوده الثقافية لطمس معالم الثقافة العربية ومحو القومية العربية . ان الجنون التوسعي الذي يتشهي به الشعب في اسرائيل ثمرة للادب الصهيوني الملتزم ، بل انه سنده الدعاية الصهيونية في الداخل وفي الخارج . اننا نواجه شعبا يجند رجاله ونسائه من سن المراهقة حتى سن الكهولة . ويوالي الحشد الثقافي والسياسي والعسكري لمواجهةنا دائما في الحرب والسلام . لذا فالى جانب التزامنا السياسي والعسكري يتحتم وجود التزام ادبي ايضا .

واذا كان الادب الصهيوني قد وضع الفكرة الصهيونية هدفا يلتزم به ، فعلى الادب العربي ان يعرف اهداف النضال العربي في التحرير والبناء الاشتراكي ويلتزم بها ، اي يلتزم بالنضال من اجل حرية الوطن والمواطن والنضال الاجتماعي ، واقامة مجتمع عربي اشتراكي موحد ، وتحقيق الحرية بمعانيها السياسية والاجتماعية ، بمعنى منع استغلال الانسان لاختيه الانسان ومنع التسلط والديكتاتورية، وباختصار حرية الفكر والحرية الاجتماعية . فالحرية التي يطالب بها الاديب العربي يجب الا تتوقف عند حدود حرية الفكر وانما يجب ان تمتد ايضا الى الحرية الاجتماعية والى منع الظلم والاستبداد والاستغلال بكل صورها .

كما ان التزام الاديب العربي يعني اقتناعه بمسؤولية الانسان العربي ومقدرته على التحكم في مصيره ومهاجمة كل الدعاوى الرجعية من العدو الظالم والخرافات الى العيث . الم تواجه الرجعية العربية هزيمة بونيو بالتفسيرات الخرافية الميثة لقدرة الانسان وبذلك غدا الحل في انتظار معجزة تهبط من السماء ، وليس بالنضال الانساني الصلب ؟

ان التخلي عن الالتزام والاستسلام امام قدر قوي يسلب الانسان كل قدراته قد كانا السبب القوي في تخلف الانسان العربي عن مواجهة واقعه والعمل على تغييره وتقدمه . لقد ارجع الكاتب العربي السوري صدقي اسماعيل - في كتابه « العرب وتجربة المأساة » - بداية عصور الانحطاط العربية الى فقدان الالتزام قائلا : « منذ ان انحسرت موجة التصميم الحر عن الحياة العربية ، بدأت الظروف تقسو على كل موقف ارادي صادق ، وكانت بداية الانحطاط .. وعلى هذا النحو فان مأساة الانحطاط تتمثل في اعفاء الازادة الانسانية من كل التزام . انها تلجئ الافراد والجماعات الى قواقع صلبة من مظاهر التخفي، تمنحها شيئا من الامن والاستقرار ، ولكنها لا تحررها من التمزق الدفين الذي يمثله شعور الجميع بانهم ضحايا من دون ذنب او جريرة الا انهم غير قادرين على الرفض والانهزام ... كان الانهيار ثمرة التكرار لمأساة الواقع والتخلي عن كل التزام .. » .

وعلى ان نفرق بين الالتزام والالزام ، وان نوضح دائما انه ليس ثمة تعارض بين حرية الاديب والتزامه الحر ، وان حرية الاديب جزء من حرية الوطن والمواطن ، وان الالتزام ليس مخيفا الى الدرجة التي يصورها بها اعداء الالتزام الى درجة الاتهام بالعمالة والتبعية والكتابة بموجب القرارات الادارية . واذا كان الالتزام قد صار شعارا يرفعه كل الادياء العرب الآن مثل شعار الحرية ، فعلى ان نوضح لماذا يلتزم الاديب العربي ، وبماذا يلتزم ، ثم نتطرق الى مناقشة تفصيلية لجوهر الالتزام ووظيفته في الادب والفن وعلاقته بالحرية وبالسلطة وبالتجديد وبالصدق او التبرير وبالفكر والسلوك ، وايضا علاقته بنظرة الفن للفن والفن للشعب او للحياة او للمجتمع ، ولماذا نتحتم على الاديب العربي ان يختار الالتزام طريقا للنضال في معركة المصير .

ان نظرية الفن للفن - التي صاحبت ظهور الرأسمالية وقامت كاحتجاج على سطوتها ومحاولتها تحويل الادب والفن الى سلعة - هي التي انتجت فيما بعد كلمة عدم مسؤولية الاديب او الفنان وحولت الحرية الى قيمة عاليا مجردة وصورت الاديب كرجل عاجز عن تغيير مجتمعه . وفي المقال نجد ان التزام الاديب نابع من مسؤوليته ، وفي الهمزة وادام معركة المصير لا تكون الادب ترفا او مجرد تصوير محايد للعالم فحسب بل مسؤولية وتصوير يهدف الى التغيير والثورة والتقدم . والتزام الاديب لم يعد امام شعبه فحسب بل امام العالم بأسره في عصر استحال فيه العزلة بين المجتمعات بفضل ثورة المواصلات وما كفلته من سرعة الاتصالات بين المجتمعات الانسانية المختلفة . فيجب

وخلال عملية الخلق الفني.

وبما أن قراءة الآخرين جزء أساسي متمم للكتابة والخلق الفني فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج الى الوجود هذا اثر الفكري ، وهو النتاج الادبي المحسوس الخيالي في وقتها . فلا وجود لفن الا بوساطة الآخرين ومن اجلهم كما كتب سارتر . واذا كان الكاتب لا يكتب لنفسه وانما يكتب لقراء ، وعندما يكتب لهم عن مسائل تشغلهم فهو ملتزم بالتعبير عن همومهم وآمالهم ، والتزامه هنا ينتج من طبيعة العمل الادبي المكون من كاتب وقارئ .

تلك كلها بديهيات ، وأن كانت في مجتمعنا العربي لا تزال في حاجة الى الايضاح والتكرار ، فما زال بعض الناس يتصورون الادب كمتعة وكترفيه وكعافية ، مع ان اداء الالتزام لم تعد عداوتهم موجهة الى ضرورة الالتزام من عدمه ، فعندما تعلق كلمة الالتزام فالكمل ملتزمون ، وعندما تعلق كلمة الحرية ، فالكمل من انصارها ، مثل كلمة السلام التي اصحت ستارا لكل اعمال الحرب الامبريالية المهيمنة في فيتنام او اعمال العسكرية الصهيونية على الارض العربية . فما من كاتب يعادي الالتزام صراحة ، وحتى اعداء الالتزام يعادون التزاما مينا تحت شعار حرية الاديب كما ان كل النظم تتمسك باعلان الحرية بما في ذلك النظم الفاشية والديكتاتورية . فالالتزام امر مفروغ منه ، ولم يعد السؤال الذي يوجه الى الاديب هل هو ملتزم ام غير ملتزم ، بل السؤال المهم الحيوي هو بماذا يلتزم الاديب ، اما لماذا يلتزم فقد اوضحناه لانه مسئول ولانه يكتب للناس ولا يكتمل عمله الا بهم فهو ملتزم بالتعبير عنهم ونقد مجتمعهم وعالمهم واكتشاف طاقات الامل والطاقات الخلاقة فيهم بقية العمل على تقدمهم . والتزام الاديب ليس التزاما مائلا بمسائل مطلقة ، ولكنه التزام بمسائل محددة وواضحة . فالاديب العربي ملتزم بالحرية والاشتراكية والوحدة ، ولكن هذه الكلمات العمومية يجب تعديدها وتوضيحها فالحرية التي يلتزم بها الاديب العربي حرية محددة بتحرير الاراضي العربية المحتلة من قبل العسكرية الصهيونية العميلة للامبريالية وعدم الخضوع لسياسة الاحلاف ومناطق النفوذ . وهذه حرية الوطن ، والاديب العربي ملتزم بحرية الفكر والعقيدة والنشر والتعبير والابداع لكتاب ولكل الناس ، فهو ضد كل قيود الرقابة والبيروقراطية وصنوف الارهاب الفكري ، والاديب العربي ملتزم بحرية المواطن العربي الاجتماعية بمنع استغلال الانسان للانسان والضمانات الاجتماعية للعمل .

وهكذا فالحرية التي يلتزم بها الاديب العربي حرية محددة وواضحة ، وليست الحرية الفائمة المعنى المطلقة ، وكذلك الاديب العربي ملتزم بوضوح ببناء مجتمع اشتراكي تؤول فيه الملكية للشعب ويؤزل فيه التفاوت بين الطبقات بهدف الوصول الى مجتمع لا طبقي ومنع استغلال الراسماليين الماليين والصناعيين وكبار ملاك الاراضي للانسان العربي . والاديب العربي ملتزم بالعمل من اجل ازالة الحواجز المصطنعة بين اجزاء الوطن العربي الواحد وتحطيم الحدود المفروضة على الوطن العربي بغية تمزيقه وتشتيت طاقاته العربية الكبيرة ، من اجل اقامة مجتمع عربي واحد اشتراكي وديمقراطي .

وتحديد التزام الاديب العربي بهذه الاهداف النصالية لبس الزاما وليس فرضا فوقيا ولا قرارا سياسيا او اداريا ، وانما يتفق من ضمير الكاتب العربي التقدمي ، تحديدا واضحا لانصار التقدم والحرية وعزلا للرجعيين والتخلفين الذين يعوقون حركة تقدم المجتمع العربي نحو الحرية والاشتراكية والوحدة . ولعل هذا كله نقودنا الى مناقشة الهوة المصطنعة التي دأب اعداء الالتزام على ترديدها بانظمة تعارضا بين الحرية والالتزام او بين حرية الاديب والتزامه تحت زعم ان الالتزام يقود الى التبعة الحزبية او السياسية ويهبط بالادب الى حدود الدعاية والمباشرة . وقد استمدت نظرية معاداة الالتزام مبرراتها من وقوع الادب والفن تحت السيطرة الادارية

ان يعيش الاديب العربي قضايا عصره ويقف بجانب حرية الشعوب وضد الامبريالية والاستغلال والحروب الاستعمارية ومع حروب التحرير وقضايا التحرر الوطني والاشتراكية . وبنفس الدرجة عندما تخوض شعوبنا العربية حربها التحريرية ومعركتها المصيرية فيجب ان نمزق كل العوقات الرجعية والتقاليد البالية من طريقها . يجب ان يمي الاديب العربي انه يواجه مجتمعا اميا متخلفا مشبعا بالخرافات والاساطير ، يواجه مجتمعا مختلا مهزوما عسكريا ، يجب ان لا يتجاهل هذه الحقائق المؤلمة ، فمن طريق تصويرها ونقدها يفتح طريق المستقبل المقدم بالامسال في بناء مجتمع عربي اشتراكي واحد وحر . فالفن ليس مرآة بليدة لعكس الواقع والا فقد الفن ضرورة وجوده ، ولكنه شيء اساسي في اعادة خلق الواقع وتشكيله من جديد .

ولقد وفي الانسان الاول دور الفن والادب ومسئوليتهم في بناء حياته ومجتمعه . فمهد الفجر الاول للانسانية استخدام الانسان الفن لتغيير العالم والتقدم به ، من تطوير لادوات العمل الى التنكر الى اغنيات العمل الجماعية ، عرف الانسان الاول ضرورة الفن ووظيفته في تقدم المجتمع الانساني والسيطرة على الطبيعة ، فقد كانت هذه الاشكال الاولى من الادب والفن ضرورة وليس مجرد متعة او تسلية ، فرفض الانسان الاول قبل الصيد كان مقدمة ضرورية للشعور بالقوة ورسم الحيوان على الجدران كان وسيلة للتفوق على الحيوان والسيطرة عليه . وما الى ذلك من ضروب الادب والفن الاولى التي كانت فنونا جماعية يشارك فيها الجميع قبيل الخروج الى عالم الطبقات . وعندما انتقل المجتمع الى الطبقة بدأ الفن يعمل لصالح الطبقة المسيطرة وطبقا لفكرها وايدولوجيتها ، كما تطور الفن من الجماعية الى الفردية تبعا لتطور اشكال المجتمع الانساني .

فالفن ملتزم منذ البدايات الاولى للانسانية وغير عصور التاريخ . ويؤكد « ارنولد هاوزر » مؤلف كتاب « الفن والمجتمع » ان التاريخ الاجتماعي للفن يؤكد - وهذا هو التأكيد الوحيد الذي يستطيع ان يقدم الدليل عليه - ان الاشكال الفنية ليست مجرد اشكال تابعة من الوعي الفردي يحدها المجتمع . ولنا بحاجة الى اعادة التأكيد على دور الادب في تطوير المجتمعات والثورات وليست بعبدة تجربة الادب الروسي العظيم في نقد المجتمع الروسي المتخلف والتنبؤ بالثورة وتكوين الجماهير حتى تحققت ثورة اكتوبر الاشتراكية .

فنور الادب الحقيقي هو النقد والمعارضة والتنبيه والعمل على تغيير المجتمع والعالم والتقدم بهما عن طريق اعادة خلقهما فنيا . فنحن نكتب بقصد التغيير والتأثير في التلقين ، والا لماذا نكتب ونخطط لعملنا الادبي ؟ ليس ذلك طبعا لمجرد الدقة والتعبير عن الانفعال والتأمل والتأمل والانفعال والتعبير عنهما لا يأتي الا في كلمات قصيرة . ولكن عندما اكتب بايضاح وتوسع فانما يأتي الايضاح من الرغبة في الاضفاء الى الناس بقصد تغييرهم نحو الافضل . وعندما يلجأ الكاتب الى تصوير العالم وكشفه وتعبيره فهو انما يفعل ذلك بهدف تغييره نحو عالم افضل . وهو حتى عندما يصور المجتمع فلن يكون مجرد ناقل معايد ، ولكن لا بد ان تنعكس ذاتيته وفرديته فلا بد ان يتحاز ولا حياد . وحتى في ميدان العواطف كالحب يستطيع الكاتب ان يؤثر في الناس ويعرك فيهم طاقات الحب الكامنة فيهم او يلفت نظرهم الى الطابع الطبقي للحب في مجتمع طبقي بهدف القضاء عليه والعمل على ازدهار الحب واطلاق طاقاته حرة من كل قيد . فللكاتب هدف من كتابته ليس لمجرد التسلية وشغل الفراغ فهو باقدامه على الكتابة للناس وتصميمه الذهني والفكري المسبقين وبايضاحه المسهب انما يفعل كل هذا من اجل هدف ورسالة فالكاتب يضع الانسان امام مسؤولياته ليحركه ويغيره اذ لا يكتب الكاتب لنفسه - كما كتبت سارتر في « ما الادب » لان صلة الكاتب بالعمل الفني معلومة بمجرد اتماحه . وتأتي صلته الاساسية من اكتشافه الاول لذور العمل الفني

ملتزمون . ومهما حاولوا الدعوة الى الهروب من الواقع فهم واقعيون بشكل او بآخر . وان يكون الاديبي كذلك معناه ان يبدأ باختيار موضوعاته بحرية ، فالحرية هي نقطة البداية امام كل كاتب سواء كان ملتزما ام غير ملتزم .

ان الحرية شرط كل خلق فني . فالكتابة اختيار حر وانتقاء حر من الاديبي واصطفاء منه للواقع وكيفية يصطفى الكاتب عالمه من جزئيات العالم الواقع ، ينبغي ان يصدر في ذلك عن حرية كاملة . ان الاديبي الحر يجذب القارئ الحر ، فالكتاب حر في انتقاء موضوعاته ، وكذلك القارئ حر في انتقاء كتبه ، ولان الكتابة عمل مشترك بين الكاتب والقارئ فلن يقدم القارئ بحريته على قراءة عمل كاتب ما لم يكن عمل الكاتب صادرا عن حريته واختياره ومن خلال تجاربه الذاتية ورؤاه الخاصة . فالحرية هي العامل الاساسي والجوهري في الخلق الفني وفي التلق والتلقي من القارئ المشارك في عملية الخلق . واذا كان هدف الفن هو اعادة خلق العالم من اجل تقييسه والتقدم به ، فكيف يتجاهل الاديبي العربي عالمه المحتل المتخلف المليء بالمظالم والمآسي والهجوم ، وكيف يتكسب ثقة قارئه اذا فعل ذلك ، بل كيف يطمع الاديبي الى تحقيق حرية الانسان والمجتمع والعالم بأسره اذا لم يكن هو نفسه حرا وكذلك اذا لم يكن عمله الفني صادرا عن حرية ؟ واذا كانت الحرية مطلوبة لكل الناس ولكل المهن ، فاولى بها ان تكون ضرورة للكاتب كي يختار ويخلق ويبدع . وكما ان الكتابة عمل يقدم عليه الكاتب باختياره الحر ، كذلك الالتزام مصدره الحرية . ولكن عندما يقرر الكاتب الكتابة فانه يكتب الى جمهور له مطالب ومشاكل وعليه ان يلتزم بها ليصل اليهم . والحرية المطلوبة للكاتب هي حرية النقصد الذاتي . ولان الكاتب لا يعمل لدى احد ، وعمله غير منظور وغير يومي وغير داخل في علاقات الانتاج ، لكل ذلك فهو حر يشد الحرية . فالحرية شرط اساسي ليتمكن الاديبي من الابداع والخلق . وفي المجتمعات الديكتاتورية والفاشية التي حرم فيها الاديبي من حريته لم ينتج ادب جيد كما حدث للادب في ظل الستالينية والنازية والفاشية .

فالطلب هو الالتزام الحر ، وليس الالتزام او التبعية المباشرة لرئيس دولة او حزب او مسئول سياسي . الاديبي العربي الملتزم ينطلق من مواقف اساسية يتبنها كل اديبي تقدمي ، وليس معنى التزام الاديبي العربي بقضايا مجتمعه ، واهمها قضية التحرير ومعرفة المصير ، ليس معنى هذا ان يتحول عمل الاديبي الى نوع من الخطب او المنشورات السياسية او الاعمال الفجة المباشرة واسلوب التقارير الجافة . فكل عمل ادبي يتكون من شكل ومضمون وهما شقان مرتبطان غير منفصلين ، ولكن دأب النقاد على فصلهما للانفصال . واذا لم يستكمل العمل الادبي في شكل فني جيد وممتع دون مباشرة او صراخ دعائي مجوج فان صفة العمل الادبي تسقط عن هذه الاعمال لتتحول الى الواناق او الخطب او الدعاية السياسية المباشرة . وبفهم الدرجة اذا اقتصر العمل الادبي على الاهتمام بالشكل وتجديده دون تقديم رؤية جديدة في الموضوع اصبح مجرد حذقة وعملا شكلياً خالياً من الحياة ، فالضميمون هو العنصر الاساسي في الفن لانه هو الذي يعطي الفن معنى ، ولكن الشكل مهم ايضا لانه هو الذي يعطي العمل الفني صفته كفن .

ليس الاديبي العربي مطالبا ، في سبيل لعبة التجديد ، بنقل اشكال غريبة عن المجتمع العربي وتمثل حضارة ومازق فكرية مختلفة عن تلك التي يعيشها الانسان العربي . فعلى الاديبي العربي ان يتجنب السعي الى الجديد من اجل الجديد ومن اجل الظهور بمظهر الحداثة ، ولقد نشأت في مصر مدرسة ادبية جديدة تسمى الى اسنيسراد

والحزبية السوفياتية خلال فترة عبادة الفرد الستالينية . غير ان هذا كله قد شجب بالمؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفياتي وانتهى الى غير رجعة . فالالتزام الذي يختاره الاديبي العربي ليس الزاما وليس بدعة ، وفي تاريخ الادب العربي القديم والحديث نماذج عظيمة لالتزام الاديبي العربي فكرا وسلوكا ، والا بماذا نصف شعر عنترة بن شداد وسلوكه ومعاركه ؟ الم يستمد الشاعر العربي القديم عنترة صفة البطولة من التزامه المادي والادبي بمعاركه ، معارك القبيلة والناس والدفاع عنهم ؟ وفي الادب العربي الحديث مثل واضح من مصر في الاديبي العربي المصري عبدالله النديم شاعر الثورة العربية واديبها ، الم يتكسب عبدالله النديم بطولته من التزامه الواضح الصريح بقضايا الشعب العربي في مصر وبالالتزام بالثورة العربية العظيمة فكرا وسلوكا ؟ وقد وجد الكاتب العربي السوري صدقي اسماعيل في تجربتي التنبي والمري نموذجين ، لالتزام الاديبي العربي القديم بقوله - في كتابه « العرب وتجربة المأساة » - « ان مشكلة الالتزام امام المأساة هي نقطة البداية في فلسفة المري - كما كانت في تجربة التنبي - فقد نصب نفسه ناقدا للعصر كله ، منذرعا بالبصيرة الواعية التي لا تكفي بادانة الواقع الثقيل بالمتناقضات ، بل تجد في العقل المتحرر دعامة اولى لكل انبعاث في حياة القيم المنهارة ، غير ان هذه الدعامة لم تأخذ شكلها الايجابي الذي يمكن ان يمهّد لتكوين عقلية جديدة تتبين الانهيار على حقيقته ، بل اخذت اكثر الاشكال السلبية غموضا وياسا .

وما اكثر الامثلة على التزام الاديبي العربي الحر على مر العصور . ان الالتزام رؤية جيدة للواقع وتنبؤ بالمستقبل ، فلا بد للفنان من وجهة نظر محددة يصدر عنها . مثلا كيف يمكن ان يكتب الاديبي متجاهلا تواجدده في مجتمع محتل متخلف صمم على اتخاذ طريق الاشتراكية ؟ كيف لا يلتزم الاديبي العربي بجماعهه وبقضية الاشتراكية ؟ والتزامه بقضية الاشتراكية ليس بمعنى فرض التفتي بمشروعات السنوات الخمس فرضا خارجيا ولكن بمعنى انه لا بد ان يصدر من موقف اشتراكي ورؤية اشتراكية واضحة نابذة من ايمان حقيقي وحر بقضية الاشتراكية وقضايا الجماهير . فليس معنى الالتزام بقضايا الاشتراكية هو الالتزام الضيق بأراء حزبية او قرارات سياسية . ولكن المهم ان يكون للفنان موقف واضح ينطلق منه مع قوى التقدم وضد التخلف والرجعية ، فالفنان ناقد ومحتج ومعارض بالضرورة وليس مصلفا او مبررا ، ومن هنا تلزمه حرية الفكر والابداع والنقد . وهذا نموذج حي لالتزام الاديبي العربي المصري الصادق نجيب محفوظ . لقد سالت نجيب محفوظ سؤالا واضحا محددا لاثين موقفه من الالتزام : عندما تكتب هل تضع في ذهنك فكرة سياسية او ايدولوجية لتعبّر عنها بالفن ، خاصة انك كاتب سياسي بالدرجة الاولى ؟ فاجابني نجيب محفوظ بصراحته المبهودة : الايدولوجية ليست في قلبي ولكنها في قلبي وانا لا اضعها ولا احركها قبل كتابة قصة او رواية لانها تعيش معي حتى في نومي . وانا قد اكون مهتما بموقف او انسان او مكان ثم تانسى الايدولوجية لتلون الموضوع كله بدون وعي مني . فلا املك ان اكون غير ايدولوجي ولكني لا افكر فيها . فلا اكتب عن الايدولوجية ويصح ان اكتب عن قصة حب ولكن الايدولوجية تعمل في الداخل وفي الخفاء . (راجع مقابلة الكاتب مع نجيب محفوظ - مجلة الموقف الادبي العدد السابع اكتوبر ١٩٧١) وهذا هو الالتزام الحر النابع من ضمير الكاتب ومن امتناعه ومن احتفائه لقضايا الجماهير والتزامه بها ، فموقف الاديبي الملتزم يأتي من التصاقه بالجماهير وقضاياها واهدافها وليس بالعزلة عنها .

نقول ان كل كاتب ملتزم بشكل او بآخر ، حتى اعداء الالتزام

الاشكال الغربية الجديدة ونقلها اعتسافا وقسرا الى الادب العربي في مصر ، واعتقد انها فشلت تماما في هذا العمل ، ولم تقدم الا ادب الهذيان والفثيان والانتحار . ان الجديد في الشكل يجب ان ينبع من طبيعة الموضوع ، فكل مضمون شكله الخاص ولكل فترة حضارية شكلها الخاص ايضا ، وليس دور الاديب العربي ان يقلد كالقرء ، ان الآن روب جريه مثلا يعيش حضارة الصواريخ والكومبيوتر ، فاين نحن منهم ؟ ان الاديب العربي مطالب بالصدق مع مشاكل مجتمعه وعدم الهروب منها الى استيراد الاشكال الاجنبية والاجواء الاجنبية . فتطور الشكل في الادب والفن مرتبط بكل تطور في المجتمع ، وكثيرا ما يكون الشكل الجديد تعبيراً او تنبؤا بتطور جديد في المجتمع ، ومن هنا فان الاديب العربي الملتزم هو وحده القادر على التجديد في الشكل التابع من الالتحام بالموضوع وصدق الرؤية ، فالشكل الجديد استجابة ذاتية لمستقبل المجتمع وضرورات التغيير ، ولا يقف في وجه التجديد الا المتخلفون او المتحجرون والرجعيون الذين يحولون الاشكال الادبية والموضوعات الادبية الى اعمال صخرية جامدة ، وتظل الاشكال راسخة ومقدسة حتى يأتي تطور جديد في الموضوع يستلزم تحطيم الشكل القديم وابتكار شكل جديد يتفق مع المضمون الاجتماعي الجديد ، وليست بعبدة قضية الشعر العربي الحديث ومظاهرة العدا التي وجهت ضده حتى وصل الامر الى اتهام الشعراء الجديدين بالخطيئة والزندقة .

والاديب العربي الملتزم يمي جيدا انه لا يكتب لنفسه والا لاحتفظ بكتابه لنفسه ، انه يكتب الى جماهيره ، ومن ثم فعليه تجنب الغموض ما لم تفرضه طبيعة الرؤى الجديدة والاعمال التجريبية والطليعية - فالوضوح هو شرط كل ادب جيد ، وهو وسيلة الكاتب لجلب الجماهير الى الادب الصحيح الملتزم ، والوضوح لا يعني الهبوط الى مستوى التبسيط والتلقين والتعليم ، فالالتزام الاجتماعي للاديب لا يعني الخضوع للوق السائد او ان يكتب وفقا للمراسم والقرارات الادارية كتابع ومبرر ، وانما يعني انه لا يعمل في فراغ وانه ملتزم بالمجتمع الذي ينتج من اجله كل ادب وفنان واع بمسئوليته والتزامه . والاديب العربي الملتزم ضد تحويل الادب الى عمل من اعمال التسلية وشغل الفراغ والكسل الذهني وايضا ضد تحويل الادب الى السعي الدعاية والتبرير . فالادب الملتزم ليس هو الادب الملل او الخطابي او التقريبي ، ولكنه الادب الممتع المتمكن من الوصول الى الجماهير العبر عنها والمبر عن المجتمع والتنبؤ والتشويق لآمال المستقبل . ولا يعني الالتزام نقل صورة احادية الجانب للواقع ، بل نقل الواقع بصدق بخطموصابه ، بسلوك الشخصية وآرائها ، وايضا بالبعد عن الصياغة الفكرية المجردة للاعمال الادبية بل من خلال عدم المباشرة والسلوك والوقف . فلا بد من تطابق التعميم الفكري والمعاينة الشخصية . فهمة الشخصية الادبية الناجحة تجسيد القضايا العامة من خلال امتزاج العام الخاص في سلوك الشخصية ، وامتزاج الملامح الفردية للبطل الادبي بالمسائل الموضوعية العامة ، كما اوضح لو كاش في كتابه « دراسات في الواقعية » وان يمشي الشخص الادبي امام عيننا نفسها اشد قضايا العصر نجريدا وكأنها قضايانا الفردية الخاصة وكأنها مسألة حياة او موت .

ان يقدم الادب والفن اعمالا واقعية وسياسية امر ضروري ، لان السياسة جزء اساسي من الواقع . ولا يعني هذا ان يقدم الادب كتابات سياسية مباشرة يصف فيها العمدار الفني للادب والفن ، فان هذا ابعد ما يكون عن الادب الحقيقي . فالادب الحقيقي هو الادب المستوفي لشروطه الجمالية والذي يعيش الواقع معايشة فنية ويبدع على اساس

الموهبة والاختراع والشكل الفني الممتع . ان الجمال في العمل الادبي لا يعني اغماض العين عن السلبيات والتناقضات داخل المجتمع العربي ، ان تصوير القبح في الواقع عمل جميل ايضا وضروري لتغييره ، لان الجمال هو الصدق وتصوير القبح يعني لفت النظر اليه ونقده والدعوة الى محاربته والتطلع الى خلق مجتمع جميل حقا . فالاديب العربي الملتزم مطالب دائما بالنقد وخاصة في فترة تحول المجتمع العربي الى الاشتراكية ، والاديب العربي الملتزم مطالب بالنقد الذاتي حتى لا يتحول الى التحجر ويصبح مجرد مصنف او مهمل او مبرر . كما ان الالتزام لا يعني تجاهل شخصية الاديب العربي وفرديته ورؤاه الذاتية ، ان الاساس الحقيقي لكل فن هو الصدور من رؤيا ذاتية ، والفنان الملتزم هو الذي ينبع رؤاه الذاتية من ضميره الملتزم وتآلف ذاتيته بموضوعيته ، وموهبته الخاصة بتصوره الموضوعي . فليس هناك خوف من ان يجور الالتزام على حرية الابداع الفني للاديب العربي وعلى فرديته ورؤاه الخاصة . والاديب العربي الملتزم له حرية اختيار المذهب الادبي والفني الذي يتفق مع رؤاه الفنية فلا قسر ولا اجبار على مذهب دون غيره من المذاهب . ولكن الادب العربي الملتزم مطالب حقا بخلق ادب قومي عربي يغترف من التراث الايجابي والعلمي والعقلاني ويستبعد منه المتخلف والمشعوذ ويرنو الى آداب العالم ودون ان ينقل عنها او ينهر بها ، بل يجب ان يوجه النقد الى التراث والى الثقافة العالية ، بل يجب ان تكون للاديب العربي الملتزم نظرة نقدية علمية فلا يستغنى عن التقدمي في التراث وفي الادب العالمي القديم والمعاصر .

الاديب العربي الملتزم مطالب ايضا بالتجديد وتطوير الشكل تبعاً للتطور في الموضوع وللتغيرات اللازمة في بني موضوعات جديدة او وجهات نظر جديدة . فالشكل والموضوع متضامنان وضروريان لتقديم كل ادب جديد وكل رؤية جديدة ، ولا يمكن فرض الاشكال القديمة على الموضوعات الجديدة . ولكن التجديد الملتزم يختلف عن التجديد الزائف القائم على النقل والذي يتجاهل ضرورة ان يتبع الشكل الجديد المضمون الجديد ، فالتجديد يتم في المضمون ويتبعه ويلزمه التجديد في الشكل وليس التجديد بهدف الظهور بمظهر الحدائثة والهروب من مواجهة الواقع . فكلما تجدد المجتمع ، تجدد الادب .

ومن ثم فالاديب العربي الملتزم بالتعبير عن المجتمع والتقدم به ، ملتزم ايضا بابتكار اشكال جديدة تناسب المصامين الاجتماعية الجديدة . اما اعداء الالتزام فانهم يتغلبون عن عملية التقدم عجزا عن ابتكار اشكال جديدة ويتصورون ان الادب يتدهور لانه يتناول الحياة اليومية والصراعات داخل المجتمع وما الى ذلك من المسائل المادية ، وهما وعجزا وجريا وراء سراب المعاني الروحية وجمالية اللغة والشكل . ان هؤلاء الذين يتبرأون من قضايا المجتمع كمسائل دنيا هم اعداء الالتزام ، فليس الادب ثروة وجملا مجموعة وحلية للزينة . اذ المطلوب في رأي اعداء الالتزام هو الاعتدال وطرق الموضوعات القديمة التي لا خلاف عليها ، اي باختصار الصمت ازاء كل جديد وامام ضرورات التقدم والعمل من اجل المستقبل .

ان آدابنا العربية تتحمل نصيبها من المسؤولية ازاء كارثة هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ ، فقد استمرنا جميعا لعبة النعامة والازدواج في الفكر والسلوك ، والكتابة بآراء مالوفة ومرضي عنها من الانظمة الحاكمة والاحتفاظ بآرائنا الخاصة والحقيقية للهمسات

قراءة الجسد العربي

من يقرأ الوطن العربي في جسدي ، يطالع للخيول
غاراتها ، ويعيد ما جنت الفصول على الفصول
ويطالع الاحباب بين منازل المدن الشهيدة
حجرية الذكرى ، ويسمع ما تنبات السيول
في ذلة الفرقى وفي حقل التماسيح الجديدة
وعلى سفانها وفي مقل الجنود التائهين
يتبعثرون على ندائك آه يا وطني السجن
بين المسافات القريبة والنداءات البعيدة
يتفقهرون وخلف صوتك يستقر الانبياء
ويلقون الصيف فوق مشاجب رحل الشتاء
عنها واورثها انتظارك غربة الصمت المباح
ويظل بطرحك انتظارك فوق اسمال القصيدة
واظل أصلب فيك ، ابعث والعذارى في البكاء
مطروحة واراك صوتي في المراسيم التليدة

آواه يا وطني وبين يديك يكتمني اغترابي
وبدهشة الاصوات ، تهرب من فمي ، أجد اقترابي
وبصمتك المجهور في الذكرى وغابات الدهول
وبجوعك المرئي تعتصم المواسم في ثيابي
وتقيم في عيني ، يعتسف الصدى لون الحقول
واقيم بين الجوع ، بين دماء اهلي والمسيرة
واقيم في جرحي على مدن تعيش بلا ضحايا
واقيم حتى تستقل خطاي صوتك والصبيا
واقيم في عطشي ، وتأتي بالنبوء والطريق .
القالك يا وطني وتأتيني الضحايا بالكآبة
خبزا وعاصفة ، وتأتيني القوافل بالغرابه
مطرا ، ويأتي الجذر ، المس في يدي وطني العريق

بغداد

رؤاى ابراهيم حسن

المراجع

- (١) ادب المقاومة في فيتنام ، تران دنه عان واخرون ترجمه غالى شكري،
نشر وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٦٩ .
- (٢) يوميات هرتزل - ترجمة هلدا صايغ - نشر مركز الابحاث الفلسطينية
بيروت ١٩٦٨ .
- (٣) في الادب الصهيوني - غسان كنفاني - دراسات فلسطينية العدد
(٢٢) - نشر مركز الابحاث الفلسطينية بيروت ١٩٦٧ .
- (٤) العرب وتجربة المأساة - صديقي اسماعيل - نشر دار الطليعة
بيروت الطبعة الاولى ١٩٦٣ .
- (٥) ضرورة الفن - ارنست فيشر - ترجمة اسعد حليم - نشر الهيئة
المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧١ .
- (٦) الفن والمجتمع عبر التاريخ - ارنولد هاوर्ड - ترجمة الدكتور فؤاد
ذكريا ، نشر الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧١ .
- (٧) ما الادب - جان بول سارتر - ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال -
نشر مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٦١ .
- (٨) الرؤيا الابداعية - بول فاليري واخرون - ترجمة اسعد حليم -
الالف كتاب العدد ٥٨٨ نشر في مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٦٦ .
- (٩) الجمال في تفسيره الماركسي - ا.ا. بلاشوف واخرون - ترجمة
يوسف الحلاق ، نشر وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٦٨ .
- (١٠) علم الادب السوفييتي - ب . غوريلى - ترجمة جلال فساروق
الشريف - نشر دار الصحافة - دمشق ١٩٦٤ .
- (١١) دراسات في الواقعية - جورج لوكاش - ترجمة الدكتور نايف بلوز،
نشر وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٠ .
- (١٢) الاشتراكية والادب - الدكتور لويس عوض - كتاب الهلال الطبعة
الثانية ١٩٦٨ .

والحجرات المظلمة . وباضعف الامور لقد صمت الاديبي العربي عما
يجري في المجتمع العربي من خداع وديماسوجية وشارك الاديبي العربي
بصمته في خداع الجماهير العربية التي ركبها الزهو الفارغ والغرور
الكاذب والرؤية الساذجة حتى افادت الجماهير العربية والادباء
العرب ايضا على هول الهزيمة . فالاديب العربي الملتزم مسئول ايضا
عن صمته ، فمن واجبه ان يكتب وان يحتج وان يناضل ، وان يوحد
بين فكره وسلوكه ، الاديبي العربي مطالب اليوم بالالتزام اكثر من اي
يوم مضى ، لان الامة العربية تواجه ممرتها المصيرية ، وليس اقوى من
الالتزام طريقا للادب العربي في المواجهة الشجاعة مع النفس والالتزام
الصادق بالجماهير ، والشجاعة في تبني مواقفها وفي مصارحتها ،
وفي شحذ روح المقاومة والنضال . ومن هنا تأتي اهمية الادب في
ازالة الافكار المتخلفة المتعارضة مع النضال العربي من اجل الحرية
والاشتراكية والوحدة ، وايضا في محاربة كل تشويه لاهتمامات القارىء
العربي وتحريفها الى اهتمامات مقامرة كالرياضة التي لعبت دورا
اساسيا في صرف المواطن العربي عن قضايا الحقيقة وتحولت الى
نوع من العصبية والقبلية والمقامرة وكالاسفاف في النشر بالصحف
العربية وتحويلها الى صحف وفصائح للاخبار الشخصية والعلاقات
المنحلة لنجوم السينما والجريمة (كجذب انتباه القارىء العربي الى
نماذج غريبة من الناس في البلاد الاستعمارية مثل اوتانيسيس وجاكولين
وساني ومانسون ..) الى غير ذلك من مظاهر الانحراف باهتمامات
القارىء العربي وتحويله عن معركة المصير . فالاديب العربي ملتزم ايضا
بمحاربة الفكر الرجعي والجمود الرجعي والمثل والنماذج الرجعية
والسلوك البودجوازي والراسمالي . ذلك طريق الاديب العربي للحرية
والالتزام . وهكذا فالالتزام ليس فقط لصالح الانسان العربي وحرية،
ولكنه ايضا لصالح الاديبي العربي في الوصول الى الجماهير العربية
وتجديد الشكل من اجل تقديم ادب عربي جديد شكلا ومضمونا .

احمد محمد عطية

القاهرة

مدلوله الألفاظ من سجع

صوت (١)

(تجرحت على جبين ابنتكم

عباءة الزنج

تساقطت اصابع الشاعر فوق الثلج

وانهمر العراق من عيون (فوز)

مرثية كالطر الابيض ،

كالحناء

وانهمر العراق

رواية في كتب الصحراء)

هل غادرت وجهك اسراب اليمام فانتفضت مثل
زهرة بيضاء.

عصبت بالسدر جبيني وشممت صوتك البري في
شباك بيتي

وانتشر فوق وجهك الصغير كالفراش ، كالرحيل
في الصحراء

بكيت مثل طفلة تبللت ثيابها بالماء

بكيت ، كان الاصدقاء يرحلون في اصابعي مبليين
بالامطار والشهوة ، راكضين صوب البحر حيث الشهداء
يملؤن الطرقات

الغربة البيضاء تملأ الوطن

ما بين دمة ودمة

ما بين اصبع واصبع

ما بين جثة وأخرى ،

يقف الصنوبر القديم ،

والحزن القديم ،

والنوافذ القديمة

● في شارع ما ، شجر يسقط اوراقه

● في غرف النوم رجال يقفون قرب بحر هادى

وفي السرير امرأة سرية اكثر من غابة

« المرأة تملأ رأسي بالوطن الضائع في ابواب الحانات

ونقالات الجرحى ، حيث الشاعر انثى تحلم في عرش الفأخ
والمجنون

وحيث الكاهن لا يذكر في النوم الله

اذ ان المرأة سجع

يتساقط من كل الافواه »

صوت (٢)

« هاجرت النساء في جثته

وانحنت القبيلة

تحت ثيابه حصى ، ونخلة قتيلة

وحين غنت الصحارى ..

سجيم هذا العبد

عباءة من وجد

تقتات عري النهـد

جاء على عيونه عشب

وفي راحته جديله »

في زمن الامطار كان الفقراء يسقطون كالطيور فوق
قلبي ويفادرون

في نافذتي الاصداف والموتى المبليين بالعشب ،
بكينا ، سقطت سعة

دمع في البيوت

رايت كل عابر يموت

رايت كل الفقراء في المقاهي يرقبون المطر العائد في
حقائب الجنود

أو تحت ثياب امرأة سوداء

هل حلبت يشرب في أسرة الملوك نديها ؟ امتلأنا
لبنا

وامتلأ الشاعر بالحزن ، بكينا ، بكت النساء في
الحانات والمساجد

يشرب لا تعرف غير النوم في معاطف القتلى
وغير الصمت في القصائد

صوت (٣)

« الحزن الموشوم فوق صدره

صبية سوداء

علقها الاطفال في اقراطهم

طيرا تشهي الريح في الصحراء



الحزن الموشوم فوق الماء

مدينة تقايض النساء بالقصائد «

هل عرفت يشرب قتلاها المهاجرين كالاطفال مسن
مقهى الى مقهى

ومن مفازة الى مفازة ؟

(امرأة تخرج للعاشق في الليل

وتنسى وجهه في الصباح

يشرب يا شاعر يا سمينة عرش فيها الجرح

يشرب أسرى

طفلة تبكي

وفوز يا سمينة مسكونة بالدمع والضحك)

هل غادرت وجهك اسراب اليمام فانتفضت مثل
زهرة بيضاء

حلمت ان الشجر الراحل في يديك يبكي فركضت

للبراري واغتسلت، صرت ظبيا فوز ماء وجنين والعصاير،

نموت ، واحترقت في شواطئ الفرات سعدة

تبارك المياه والموتى، انتشرت فوق وجهك الصغير كالفرش

شعرك البري والخييل صديقان، انتظرنا البجع القادم، افقنا

كانت الامطار في السجون ،

والجنود في النهر ،

وفوز في جبيني

« البجع القادم من عيون فوز

تميمة مبتلة بالدمع والاعشاب

تجيئني ،

تجرحني ،

تاخذني ،

وتختفي في مدن الاغراب «

صوت (٤)

« رأيت في مدن الاغراب ألقى رأسه

في الرمل ، هودجا ومات

ركضت خلفه ، بكيت ،

بل دمع وجهه المفسول بالاصوات

قبَّلته ، صارت يده عوسجا

ورأسه قبرة في جسد الولاة «

صوت (٥)

« لم أره ، لكن أُمي

حملت جراحه ، في كتفها الايسر «

هل غادرت وجهك اسراب اليمام فانتفضت مثل

زهرة لم تفتسل بالدمع ، هذا شجر الاهل ، وعيناك

مليئتان بالامطار والقتلى ، وفي المدينة الجنود ،

في المدينة البكاء ،

في المدينة الخوف وانت .

صوت (٦)

« في غرف النبذ ، كان الجنس سريا

وكان الحزن سريا

وكان الموت ،

سريا «

الوطن النائم في ذاكرة الاعراب كالسجادة الملونة .

رأيت ينام في الصحراء والدمع يبل لحيته

والبدو حوله محجبون بالريش ، صرخت ايها

الاطفال هذا وطني الناعم كالرمال، والجميل كالشهوة،

هذا وطني ، ومت .

حميد الخافاني

بغداد

وأجهشت ..

أعربي صوتك المنفوم ،
ترجيع النداء السمع ،

أصداء الأغاني أبكر في الواحات ، يا حب
هطول الليل في الحدقات
أعربي لهفة العثرين من عمر الصبا القادي
ذنان السهد والرغبات
وسمّرني على الريح التي عصفت باوتاري
وناد الوجد ، واستحضر أمان الثلج فالدرب
سلام بعد أن عبرت بأفصاني وأزهاري
تراث المروج الأخضر ، والعشب
وجوع الضوء للشرفات

عبدت الله في عينيك ، بادية السموات الالهية
وخضت مرنج الأشواق في اللج
قرأت على جدائك السديلة ، سورة الفحم
ولون القبطة البيضاء ،
شرقة التلال الحمر ،
آفاقاً سديميه

على العينين ،
والخدين ،

والشفتين

مكتوبه

فكنت لقلبي المحروق في الوهج
جنان الظل والاعياد والفرح الطفوليا
وكنت حقيبة الاحزان احملها على كتفي من مدن الى
مدن خريفه

وكنت الشمس مصلوبه

أذن يا وعلة الأحلام أحببت الهوى فياً
صعدت ، هبطت في الوادي
درجت على البحيرات
شربت صفاء عينياً
شنقت الوحدة الصماء ،
غربلت الاسى المخزون في أعماق أعماقك
تواجدت

وأحببت

سرحت نبئة سمراء في ادغال أشواقك
وفتحت الكوى الحجرية البنيان يا شرقية السجن
كسرت الباب والمزلاج ، عارية تحدّيت
وكنّت أنا الشرارة ضوأت دربك

أنا في محور الأشياء ، أقبع في الخيالات
قبضت الريح والماء
سفت الرمل والداء
ركضت ... خطاي كالبرق المزلزل في السموات
ركضت ... وأين لا .. لا أدري ..

جحيم موحل النيران ، يلتهم النفائات
هنا جبّ واسراب محنطه من الطير
وثمة في فراغ الكون صوت موجع النبر
ينوح : - أرجع ... ولكنني توغلت .. توغلت
هربت مطارداً في الليل ، أبحث عن حكاياتي
شريداً ، معتماً ، كالقاع ، مسلوب الخطى أمشي
أدور .. أدور .. في الأبعاد ،

في المهوى
وفي المرقى
وتصدمني الجهات السبع ،
تقهرني مسافاتي

سألت الصمت والاكواخ والقلل الضبابيه
سألت الزهر والشجرا
ولاء النجوم الزرق ، والحراس ، والحجرا
صرخت بصوتي الدامي
بأعراقي التي أنتفخت كبوق الحشر في الصور
- أجيوني ..
- أجيوني ..
وأطرقت
أجيبوا المعطف المبلول والمطرا
عذابات المساء الجهم ، والقمر
وأجهشت !..

ممنوح السكاف

حمص

حول «ضباب وبروق» لخليل حاوي

السعر والساعر في قصيدة...

بقلم ايلي حاوي

خزائنها ومائتا على دروبها كما تسقط الاوراق الجافة الصفراء. الشاعر الكبير هو قبل اي شيء ، الانسان الكبير الذي يصعد ، وهو يحمل صخرة العالم على كتفيه كسيزيف . ولقد تولى الى غير رجعة زمن. الشاعر التهنك ، المخلول ، المرتجل الذي تنزو عواطفه وتسفه حقائق الوجود وتحقر من شأنها . وهذا الزمن هو زمن الشاعر الشاهد والشهيد ، النبي المرحوم او المصلوب او المقطوع الرأس ، انه الشاعر الرسول .

ولم تراه قابعا في المقهى ، يصم الضجيج اذنيه ويعمي دخان التبغ بصيرته :

ضجة المقهى ، ضباب التبغ
مصباح واشباح يفشيها الضباب
وفششي رعدة في شفتي السفلى
يفشي صمت وجهي ووجوه
افرخ البوم
ومات النسر
في قلبي الذي اعتاد الهزيمة

لقد فرّ الشاعر الى المقهى ليفر من نفسه ويأسه ، توالست عليه الهزائم وافقد عزمه ، مات في قلبه نسر القوة والمنفوان وافرغ يوم الشؤم والهزيمة . انه فاقد الرجاء والعزاء والكفاح فقد صلبه وجناحيه وارتمى في ساحة الفشل اشلاء متناثرة . النسر هو الشاعر في حلمه العظيم المحلق فوق صفائر الحياة ، المتحرر من برائن القدر ، يطيف فوق العالم وكأنه سيد العالم ، له جناحا الحرية . اما اليوم فهو الذي ينصب على اطلال الواقع وانقاضه ، عشب في ضمير الشاعر عندما استبد به يقين العبث ، وادرك انه لا سبيل الى الكرامة والكبرياء او لا سبيل الى انهاء الحياة من مستنقعاتها الى ذروة البطولة . وهل ان الشاعر استسلم بيسر وهاض جناحه لاول زعزع اعترضه ، بل انه كافح ونافح وتردي ثم نهض وسقط من جديد وجمع اشلاءه ورفع جبينه ، لكن الهاوية ابتلعتة وخلص الى يقين التخاذل والفشل . انها الهزيمة ، بعد هزيمة ، بعد هزيمة ، حتى الفها وأنس صلبة البومة ، لا تبرح ولا تفاد كانهما صنو الغراب الذي لازم ادغار الن بو عندما ماتت عنه حبيبته اليونور. او ليس الشعر هو هكذا صراع ونازاع بين الواقع والمثال ، بين بومة الواقع الشمطاء القصيرة الجناح والنسر الكبير الذي يأنف من الحفيظ ولا يطرب الا للامالي . وهل ان ما نفثه الشاعر هنا هو

ان بلية الشعر المعاصر بذاته هي آيسر من بليته بالآخرين من اماء واوصياء عليه ، واندعاء يطلق أحدهم عبارات استظهرها عن ظهر قلبه وهي لا تعدو القدح والمدح بلا مبرر ، وبعض الاحكام العامة والمطلقة يجهم بها عقدة غروره . ولا قبل للنقد ، من بعد ، بتعظيم حقير ولا بتحقير عظيم لان الآثار تحمل فيمنها بذاتها . وهل كتب على الشاعر ان يكون كزعماء الاحياء ، ممن يؤلفون الانتصار والمحاسن واللمعة ، ام كتب عليه ان يكون العوبنا يمالىء هذا وذاك وذلك ويتنقل في الولاء بين النزعات والاحزاب ، فلا يثبت على لون ولا يقيم على عقيدة . وفيما نحسب ان الشاعر ينجح في الناس بشعره نجد ان اندعاء الشعر ينجحون في الناس بمكرهم وغدرهم . هؤلاء هم قوادو الكلمة ، مرتزقة يلجون بجوازات مزودة وينسلون كالداء ويبعثون عند كل امر تلوح منه رائحة المغانم . ومن يحمل صليب الابداع يلقى ممزولا تحديق به القرية من كل جانب ، يشاهد غلبة الباطل بصمت وحزن ، ولا منجى له ، يفزع اليه لان عالم السياسة هو اعظم تاكلا ونفاقا وتهنكا . الزعماء عبيد للاجنبي واسياد على أبناء بلادهم ، يزجون الزمن بالترهات والاباطيل ، وامتهم تقعي مخولة في ذيل الحضارة ، تاكل فتات موائد الشعوب وتتمسح على اعتابها . ذاك سجن طرح فيه الشاعر الكبير ، لا يلهيه عنه لهو ولا يفويه مال او اية حال من الاحوال . الناس يفدون في طلب رذفهم يفرحون بالكسب والعافية والعائلة ، والسلامة هي غايته القصوى . اما الشاعر فيحرق بهم بحديقة اخرى ، يتساءل عن جدوى سعيهم الاليف وارتزافهم وتناسلهم بحكم العادة ، ويدرك ان الانسان وجد لغاية اعظم ، انه ينتمي الى امة وحضارة وتاريخ ، وان الزمن اعطي للانسان ليفهمه بالفتوح ، وهي الوحيدة التي تمنحه العزاء وتقنعه بان الحياة جديرة بان تعاش وان يكافح الانسان دونها . وبينما يقتصر امر الناس على سلامة ، لا يقر للشاعر قرار حتى يشمر انه مضان الكرامة ، وكرامته هي في ذاته بقدر ما هي في امته ، لان الشعر هو ضمير الامة والعصر . او يكون الشعر عرضا للمظاهر والاحداث واذعاناً لها ، يعيدها الى ذاتها ، بدلا من ان يعدل فيها ويبدل ويصوغها صياغة جديدة ينفخ فيها من انفته وكبرائه وطموحه ، او انه يكون رصفا للالفاظ وتماجنا في العبث بها ؟ الشاعر الكبير هو الشاهد الوحيد المعصوم عن الخطأ ، لا يفوته الواقع وان كان يسمو عليه ويتخطاه ويبدع من دونه المثال الجديد الذي تتجسد به عظمته . الانسان غير المكتفي بان يكون طاعما من معجن الحياة وكاسيا من

شعر ؟ انه ليس شعرا بل اعتراف وحشجة ، همس النفس لذاتها ، انفاس محتضر مطروح في فاع الهزيمة . وكيف اهتدى الشاعر الى هذين الطائرين دون سواهما ؟ لقد ساقه حسنه اليهما ، اذ الانسان التافه المصير هو الذي يتلهى بصداق الليل في روضة الحياة الكاذبة وليس للانسان الكبير الا قطبان يتجاذبان : الهوان والياس والعنفوان والطموح . بلبل السلامة والامان يصدق للخاملين ، ونوو الكبرياء يتسد بهم جناح النسو او تنعب على رؤوسهم بومة العار . ولقد تكشف التجسيد الفني بذلك وبلغ اقصى غايته بالتماعه موحية ، موجزة لها عين الحقيقة الشعرية التي يغني حضورها عما دونها ، لا تعوزها بينه ولا برهان ولا يقتضيها تفصيل او تحليل ، انها الحقيقة وحسب . وهي لم تتخذ بالكبرياء ولم تنكر للواضع بل اعترفت به وسالت منها دماؤه بصمت . او ليست المكابرة هي خبيثة العرب الكبرى ؟ يعرفون ويداسون تحت نعال الفزاة ثم يرفعون هامتهم في الندوات والمحافل فيما يفوح التثني من جيفهم . الاعتراف بالهزيمة وادمان اللئيم هو عنوان الصدق للنفوس الكبيرة التي لا تخاف من ان ترى نفسها عارية وعليها دمعة العار وندوب الصغار . او لم يقل النبي من قبل :

واذا ما خلا الجبان بأرضي طلب الطعن وحده والنزلا
الجبان هو المكابر ، والشجاع هو الذي يحدق بالواقع ويتفكر فيه وان نواه بالعرب والنفوس . ولعل ولوج الشاعر الى المقهى ثم ، منذ البدء ، على انه يتردى تحت وطأة مصيره المخلول ، يسعى الى ان يعيا حياة التافهين ، يتحدث حديثهم يمضغ تبغ التفاهة كما يمضغون ، الا ان شعور الفشل والحزن يلزمه ويوح بان البوم يقطن بين جدران صدره .

واذا كانت الجمالية في الشعر تخلق باللفظة والصورة لذاتهما ، لجمالهما الخاص ، فان الشاعر أدرك ، ثمة ، جماليه حية ، انسانية اذ أدرك روعة الصورة والعبارة وعمق المعاناة وصدفها في آن معا . وقد شاعت في الشعر منذ حين الصورة المخلعة ، الطائشة ، المتوهة التي تهشى وتفرح حتى بات بعض المتدرجين الاغوار في النفوس لا يحتفلون الا بها ، ولم يظنوا الى انها فقاعة جمالية خلابة او كنار الاعياد تنوهج وتدوي وتنطفئ في لحظة تدلهم أثرها الظلمة .

★ ★ ★

وفي تلك اللحظة او في ذاك اليقين من الياس يتحسر الشاعر على ما فاتته في ماضيه يوم كان يبيت ذاته ويكبث شهواته ويعتصم في سبيل المثل العليا والكفاح ، فاذا الجهاد كله وهم وسراب ، وكان الشهداء مانوا ميتة العتب ، سفحت دماؤهم بلا طائل . ولقد كان الكفاح غرورا ينجلي عن الخيبة والفشل .

طلما جمت افترشت الجمر

اتلفت الليالي

أتقي ما أشتهيه وأهاب

وأطيل الجوع حتى ينطوي الجوع

على موت الرغاب

باطل ما يخدع العزم

ويدمي العزم

يفريه ، فيجتاح الاعالي

وعلى ما غار في صمت التراب

من بطولات الضحايا

يرتمي ظل غراب

المجاهد يجوع ولا يشبع جوعه ، وتحرقه الشهوة ولا ينساق اليها ، يحجم عنها ويكبثها حتى تتآكل وتفترس ذاتها بذاتها ، لان امر الجوع والشهوة هو من الامور الدنيا الساقطة . ولقد انفق الشاعر عمره زاهدا ، متموتا ، ليتفرغ الى قضايا المصير ، الى الصراع

لتحقيق حرية شعبه وقيادته الى النصر . كان يفرح بالموت في سبيل الفكرة ويدعو الى الشهادة لان الكرامة الانسانية لا تصان الا بالدم المراق ، الا ان غمرة الاحداث انجلت الآن ، واخنى الاسى ورزح الياس ، والذين ماتوا تصمتت ارواحهم في الهباء ، اغتيلوا ودسّوا في التراب - لعله رمل سيناء او تراب الجولان - كانوا اصابهم قدر من اقدار الشر والشؤم . لقد ماتوا في سبيل الاشياء ، لم يؤدوا ثمن النصر ولم يعوزوه . وبينت الياس الطاريء او المستبد بالشاعر تملكه بعد هزيمة حزيران ، حيث تساقط شهداء العرب وطمسوا في الرمال بلا غاية وبلا جدوى . وقد كان بوسع الشاعر ان يؤدي الفكرة صريحة ، عارية بمثل ما شرحناها به ، الا ان للشعر تكتيته التي لا يوفي الى غايته الا بها وهي الصورة الابحاثية التي تتشدد المشاعر حشدا ولا تحددها تحديدا . وظل الغراب لا يوضح معنى وانما يغم النفس بمشاعر الخذلان والاستسلام والياس ، تتراعى عبره هامة الشاعر او الانسان العربي المنحنية ، المفهورة ، ومعاناته الحارة لباطل الجهاد والكفاح .

★ ★

وفي المقطع اللاحق ، يبدو الشاعر مجرأ في عالم التأمل ، يتفكر بمصير شعبه ، يقرق به الى اللانهاية ، غافلا عما يدور حوله ، منكرسا لحل مفضلته كانه الصوفي الذي سقطت عن حواسه وطأة العالمم والانشغال بهوم الرزق والعيش والنجاح والثروة . والبطل القومي جرى على هذا الغرار في الاسطورة ، تنحل ذاته عنه وتتحد في ذات المجموع كله ، لا يتفكر بمصيره الخاص ولا يطلب النجاة لنفسه وحدها ولا يختلس سوانح الحياة ، بل تبرم في وجدانه مشكلته شعبه وقومه ، تأخذ عليه انفاسه وتشغله ليل نهار ، وتختزله كالداء ، فيتفرغ لها ، يدور في شبائكا ويتنثر في انشوطتها ويسفح عمره في التأمل بها حتى ينفجح له فيها وجه اليقين والنصر :

طلما ابهرت حيث البحر الساكن

لا يطوي بحارا ويعاني

حيث لا يرتعد الموج لايقاع الثواني

حيث لا يشتد هول البحر

حتى يمحي نجم وصبح ومواني

حيث لا ينشق موج الغيم

عن وهج البروق

غاية سودا وادغالا

يدعيا الحريق

والبحر الساكن هو الشاعر المفرق في تأمله ، لا يخوض في بحر الحياة ، ويتصارع لينال مكسبا او ماربا من دون الآخرين وهو لا يحفل بالزمن الذي يمرّونه ، لا يرتعد لنزوح العمر عنه دون ان يكسب به جاها او رزقا كالآخرين . العمر لم يعد له شأن ولم يعد الشاعر يحترز عليه كالآخرين الذين تشغلهم مكاسبهم الخاصة عن التفرغ للهموم العامة ويتوهمون انها سفح للعمر وهدر له في الخسارة والفشل . والحكيم العاقل بالنسبة اليهم هو الذي يختلس كل سائحة ليفيد منها خيرا لنفسه . وكما قمنا ، فان الشاعر ينحني منحى الاولياء الذين يحملون مأساة الشعب ويتفردون ويعتزلون لينزل عليهم الرأي فيها او تفتح لهم كوى القيب ، يعلنونه للشعب . وكما سجد موسى في جبل طور وانقطع المسيح يصارع الشيطان الذي بسط له ملك العالم ، أي غره بتحقيق مكاسبه الذاتية وكما اعتزل النبي في غار حراء ، هكذا ترى الشاعر متقطعا في عزلته ، لا كرها للشعب ، بل ايقالا في تحسس مأساته ومعاناة مصيره ، يصود اليه بعد حين بالرؤيا او البشارة واليقين . وهذه التجربة الصوفية الخالصة قد تعبر على ضمير القاريء ، فلا يظن لها ، لانها صادرة عن انفعال مثقف لطيف بمشكلة الحق والباطل وعبودية الشعب وتحرقه ، وفقا للمعاناة الانسانية الكلية الشاملة التي أثرت في

المصور . ومعظم القراء يؤثرون المعاني الخطابية ، الاستعراضية ، الصياحة ، وابورة الرعاء والتعارف والستائم ، ولا يحفلون بهذا المنحى الوجداني العميق حيث تتطهر النفس وتتسع حتى تتحلماتها لمشكلة الامة ومعاناة الانسان لها في ارقى مستوى روحي عرفه خلال التاريخ . وتأكيده الشاعر على العزلة يطلع من ملامحه المنقبضة ملامح الانبياء وكأنهم المعبر او صلة الوصل بين الارض والسماء ، لذلك لازمته الصفة المخافة واحذت بهم هالة القداسة . وليس من تبتل وتكسر لخلاص الشعب ، كمن ابتزّه وخادعه واسترقّ الآفا كثيرة منه لسحب مطامح ابيه ، وسياده جمعاء بأفلة معاديه للحقيقة والقبلة الفعلية .

ففي هذا المقطع اذن ، تعبير عن السكون المطلق ، البحر لا يعطج بخارا وء يعابي سوء في اليم وانجو . وهذا السكون هو سكون الصفاء النفسي الذي يطلبه القديسون لتتجلي لهم الحقيقة ، الا ان الحقيقة نطل ملتبسة ، مغشية يغور سراها بالشاعر :

شبح يحجر في البحران
يقويه السراب
لنتقيه في ضباب التخي
اشباح يفشيها الضباب

فبالرغم من انقطاعه وتبتله للحقيقة ، يقتل رغبته وشهوائه ويجوع ويصوم فان الحقيقة لا تسفر له بل تتراى له اشباحها المفررة ، ضبابا لا يعين ولا يهتدي الى خلاص امته ونحريرها من عبودية ذاتها وعبودية الآخرين عليها . والتجربة ما زالت تنساق في سياق داخلي ، صوفي ، الا انه لا يلتزم الصوفية الغيبية المنتشبة بافيون الوهم لتشيح عن الواقع ، بل الصوفية القومية ، اذا جاز التعبير ، تنجي الشعب من محتته وتعيد له كرامة الحياة . وليس اعتزال الشاعر ، ثمة ، مثيلا لاعتزال هكتور او عنتره اللذين تغلب فيهما المازب الذاتي حيناً ، على القضية العامة ، بل انه نوع من المجاهدة لآمانة النفس الفردية ومشاهدتها وهي تبث في نفوس الآخرين بل في نفس الامة . ولعل مدني الحماس والخطابة يخلدون عندما يطالعون هذه التجربة لان معانيها منطقته ، هادئة ، لا تهبض حماسهم القومي بترهسات الفخر والفتوة ، وفد لا يسيغها ويصحب الشاعر عليها الا القسارى المثقف الهادئ الذي ينسبط امامه بساط الوجود والتاريخ ، فيشاهد بحدقة التأمل الرزين ، الذي لا يطرب ولا يثب ولا يأخذه الطيش ، بل انه لا يقنع ولا يصيخ الا للمعاناة الجدية المسؤولة . وفي تلك العزلة صارع فروخ الجن وقطعان الضواري ، كما صارع المسيح الشيطان ، اي انه انتصر على قوى الشر في نفسه وظلت الحيرة تآكله ، لا يبين له يقين الا يقين الرعب اذا خيل اليه انه خالق نفسه بنفسه وانه ليس ثمة عناية تحضن الكون وتسهر عليه ، العبث يسيرّه والصدفة ، لا اله يعاقب الظالم ويشلّ يديه ولا قدرة فيما وراء الانسان تنتظم الكون وتهب العقل والعدالة . هذا عالم ترك فيه الانسان لقلبه :

كنت فيه الخالق المخلوق
يرغي يتلوّى ويهيم
كل ما في الخالق المخلوق
من عار قديم

الانسان هو « الخالق والمخلوق » وجد في مفازة العالم تحديق به الجن والضواري ، يخط في دماء مصيره لا مسعف له على كيد الاعداء ورفع ايديهم . والحياة مسيرة بقوة عمياء ، بالعار العريق الذي تسلسل في صلب البشرية منذ القدم . وهنا يوفي الشاعر العربي الى اليأس الوجودي المطلق ، او اليأس الماورائي ، ويتوهم انه لا خلاص للانسان من بشر مصيره اذ لا خير يفضده او انه ثمة خير مخنول ، مرذول والشر يضرب يساعد القوة والبطش . ولعله تحديق

في عزلة تلك ، بتاريخ الانسانية ، فوجد انه تاريخ القاتل ، المتلمظ بدم اخيه . تلك رؤيا ادركها وصمت دونها ، فالتفت اعصابه ومصت دمه ، ولم تقو العبارة على الافصاح عنها ، فاختنقت عنها بالنعسر والرعب ، فالانسان العربي عجن من طينة قديمة ، هرمة ، لا خلاص له ولا نهوض ، وعندما كان ابن الارض البتول في صحرائه فساد فتوح البطولة وجلا صدر العالم :

يوم كان الصبح ينهلّ على ارض بنول
فجرت فيها سيولا وسيول
من خيول الفتح
رؤيا التمتع في كلمة

وتتولى الشاعر لحظة من الندم ، يتحسر على ضياع عمره انر صباح شاحب ، كاذب ، شمس تطلع من عند المغيب ، ويتمنى لو انه ذهب مذهب الآخرين ، فابنى لذاته فصرا شامخا وخادع ذاته عن اليقين وعاش عيشة اللهو والترف ، مشيحا عن حقيقة الواقع التبرج كالمرأة القبيحة الهرمة . ويلجأ الى الخمرة ليصرع وعيه ، فاذا الرغاب التي صارعها وتوهم انه صارعها ما زالت تقيم فيه ، بعشت مثل الشر ، الا ان الخمرة لانجيه ، ان هي الا ومضة تعيره طبعا زائفا يصحو منه وهو يشعر بالهلاك :

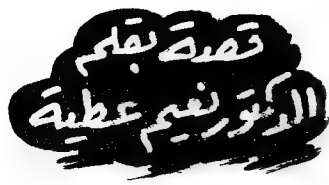
ومضة تمضي بطبع من طباعي مستعار
ينجلي عن هالك يفطر من اجفانه جمر دعار

وفي نهاية القصيدة تراه وقد انهمرت عليه الرؤيا الاخرى ، انها مثل كابوس ينعكس عليه الحلم الباطني الذي يلجج به ، حيث يتجلى الفارس العربي الواثق من ذاته ، لا يكتفي بالخطب والحماس والتأويل اللغوية ولا يتربص بمبررات السياسة ، لا يفقد هدنة ، ليعقبها بهدنة اخرى ، لا يتهدد ولا يتوعد بل تراه يقاتل ، انه فارس الفعل العاري المطلق ، ما يبتغيه يحققه وهو سيد فدره ونفسه . وفي هذه المرحلة تتجلي الصفة الرؤيوية الخالصة كما في رؤيا يوحنا :

في جبال من كوابيس التخلي والسهاد
حيث حطت بومة خرساء تجترّ السواد
الصدى والظل والدمع جماد
يتجلى فارس غصّ منيع
فارس يمسح غصات الحزاني والجياح
سيفه يهزج في وهج الصراع
ويعري الفعل من اسم وظرف وقناع

ذاك هو اليقين الذي نمت اليه القصيدة ، يصبره الشاعر بحدقة الامل والفد والخيال المبدع فكان المعاناة اوفت الى ذروة التوحيد بين الانفعال والخيال . انه الشعر هكذا ولادة ومخاض والسم ، وسقوط ونهوض ، صوته يهمس همسا ويتحشرج ورؤياه تنداح من اعماق الظلمة كذاكرة الفريق ، لا يصيح ولا يعول ، وانما يصحب الانسان في تحريره عن حقيقة ذاته من خلال حقيقة الكون حيث يتحد البعد الذاتي والقومي والوجودي والماورائي ، فتبلغ التجربة الكلية والشمول ، تطل بأحداق الرمز اللطيف الخفر وتحضن معاناة الاولياء الذين تغد في نفوسهم انشودة الحياة كلها ، فينبري لهم اله من ذاتهم ينقذهم ولو الى حين . اما شعراء اللفظة المخدوعة والالوان المبهجة والحماس والتأويل ، شعراء الجمالية والموت ، فقد خصيت بهم فحولة الكلمة وتخنثت كمعظم ابناء هذا الجيل ، وانما الشاعر هو النبي والغائب .

الي حاي



يوم أن قُتل عنتر !

في المشى المؤدي الى بيت الزواحف ، قال احد المتفرجين ، وهو يمشي الهونا ، ويقضم كمكة السميط :
- سنقرأ غدا اخبارا ساخنة .

أجابه متفرج آخر ممن يؤمنون بان لا شيء يحرك المياه في البركة الراكدة :

- الصحفيون بشر .
- ولهذا سيثيرهم هذا الحدث ، ويبيعون من صحفهم آلاف النسخ .

نظر اليه المتسكع الآخر ، وقد عقد أصابعه وراء ظهره :
- هذا اذا لم تقدم الادارة ريش الطاووس وبيض النعام هدايا..
تلفت حوله ، واردف قائلا :

- هذه الاشياء تبهر ، كما تعرف ، وهي قادرة على الاسكات غالبيا .

قال الاول ، غير مقتنع :
- ماذا باستطاعتهم ان يقولوا ، والحدث على كل لسان ؟
ركل الآخر حصاة صادفتها قدمه في المشى :
- الامر سهل ، والمادة تدلل الصعاب .
- اراهنك ان يستطيعوا ان يقولوا شيئا .. الاسد افترس حارسه.
هزّ الآخر راسه ، قائلا :

- سيقولون - مثلا - الحارس مات بالصدمة العصبية ، عند ما فوجيء بالاسد يواجهه والقصف مقلق عليهما .

- ماذا تقول ؟ ! يحملون المسؤولية للحارس ؟ !
- وكاملة .. هذا اذا لم يقولوا ان الحارس هو الذي بدأ الاسد بالعدوان .. وان هذا الاسد المسكين كان مصابا بالشلل منذ امس .

قادهما تسكعهما في الممرات الشمسة الى مبنى لا تحوطه القصبان ، بل تنفتح الشبايك في حوائطه التي كستها النباتات المتسلقة ذات الزهر البنفسجي . كان ثمة شبك عال عن بهنهما مفتوحا على مصراعيه . لم يريا من بالداخل ، ولكن الداخل سكب الى اذانهما صوتا غليظا يقول :

- الحادث يرجع الى احد احتماليين .. الاول ، ان يكون الحارس

امام مائتين من اكلي الفول السوداني واللثة ، في صباح شمس جميل ، هاجم عنتر حارسه . واخذ يمزق جسده .

لم يحتمل البعض ، اصابوا بالاغماء ، اما اولئك الذين ما عادوا يثقون بان شيئا يمكن ان يحدث ، فقالوا هذا فيلم من الموجة الجديدة.
مضى بمخالبه يمزق لحمه .

دوت الصفارات ، وجرى الحراس في الممرات . تعالست الصيحات والاضطرابات وصويت الاشارات نحو القفص الملطخ بالدماء ... نحو الضحية ..

اسرع رجال النجدة ، وهم يجيئون عادة متاخرين . شهروا السلاح . اطلقوا الرصاص ، من خلال القضبان ، على الاسد المفترس . خمدت مخالبه . بردت انيابه . سقط بجوار حارسه ..

بعد تريت ، فتحت الاقفال . اقتحم ذوو البنادق والهسرات القفص ، وانهاوا على جثة الوحش ضربا .

من الاقفاس المجاورة ، تعالي الزئير ، واهلقت الطيور الجارحة ، في أرجاء الحديقة ، صرخات لاهثة . ربما شمت الدماء وتنانة لحم الانسان .. واحد من السادة السجائين مات .

انكب الضابط والبيطري والطبيب على الحارس الذي يلفظ الانفاس . قال لهم بابتسامة غافرة :

- آني لا الومة .. هذا الحبيب .. انه تملب .. انا نفسي كنت اضرب زوجتي وعيالي ، ساعة الالم .. لا تلوموه هو ...
وقال احد المتفرجين خارج القفص معلقا :

- بضربون عنتر الحبيس ، والف عنتر يصول ويجول سائبا
وقال نائب المدير :

- سنسلخ جلده .
وقال المدير :

- بل سنحطه ونودعه المتحف .. في الجناح الجديد الذي سيفتتحه السيد الوزير .. فتمنح علاوة او مكافأة او ربما ترقية .

ثم التفت الى كبير صرافي الحديقة ، وقال بلهجة حازمة :
- سيتضاعف عدد الزوار غدا .. بعد حادث هذا الاسد المفترس .. يمكنكم ان تزيّنوا الطوابيع في كل شبك .. وحاذروا من المتسلقين .

.. منذ سنتين .. وكنا سنمنحه عكازا يتوكأ عليه في بداية السنة المالية .. يجب ان تستثيروا عطف الجمهور على الاسد .
تبادل المتفرجان نظرة مدعورة ، ومضيا مبتعدين عن مبنى الإدارة ، خشية ان يراها احد ، وهما يسترقان السمع ويتلصصان فيامر المدير بالقائهما في قفص النور أو بركة التمساح .. او ربما احكم وثاقهما وطرحهما أرضا تحت اقدام الفيل .
قال ذلك الذي يعرف ان لا شيء يتغير في هذا الوجود :
- سنكتب الجرائد غدا ان الحادث وقع بعيدا عن الانظار ...
ولم يستطع احد من الجمهور ان يلاحظ شيئا على الإطلاق .. على الإطلاق !

- ولكننا رأينا الدماء بعيوننا هذه !
- ومن أنت ؟ ومن أنا ؟ لسنا ممن يحسب حساب ..
- وكل هؤلاء الذين رأوا الحادث معنا ؟
- كم مهمل .. ومن أصر على أنه رأى أنهم بانه مختل العقل او قصير النظر . او ربما هو مثير للاشاعات المغرضة .. يريد الاساءة عمدا الى سمعة الحديقة التي مضى قرن من الزمان على انشائها .
اقبل بعض الاطفال من زوار الحديقة يجرون صائحين . فقد عثروا على رأس آدمي ملقى اسفل احد كباري بحيرات الحديقة .
وقد تبين بعد انتشاله انه لرجل في نحو الاربعين من عمره ذي شارب كثيف .

نادى المدير في الرأس الذي تقطر منه المياه ، والتصقت به بعض الطحالب الخضراء . ثم قال :
- غير ممكن . لا بد ان يكون مجهول قد حمل الرأس داخل حقيبة الى الحديقة ، والقاء الى الماء في غفلة من الجمهور والحراس بينما اخفى الجسد في مكان آخر .
قال نائب المدير بصوت مضطرب :
- اذن ، أين الجسد ؟

- هذا هو السؤال ، حقا ! أين الجسد ؟ !
في أحد المرات الجانبية تحت شجرة سنط قديمة شعشاء ، وقف عاملان من عمال الحديقة بزبهما الرسمي المهلهل .. وقد لطحته الاوساخ . قال الاول هامسا :

- نحن ثلاثمائة .. لا بد لنا من بدل خطر .. رافة بعيالنا .. نحن معرضون للاقتراس في كل وقت .. وعلى الاخص اثناء تقديم وجبات الطعام .. اتعرف كم طول ذراع الاسد ؟ سبعون سنتيمترا .. بينما يبلغ طول الآنية التي يقدم بها الطعام ثلاثين سنتيمترا فقط .. على الحارس ان يجد الفرصة ويتحينها لتقديم آنية الماء والطعام ، قبل ان تصل اليه يد الاسد .

- الاعتمادات لا نسمح .. هكذا يقولون دائما كلما دفعنا اصواتنا بالشكوى وطالبنا بالبدل .
- اتذكر الحادث الذي وقع عند بركة التمساح ، وانتهى بقطع ذراع زميلنا قمر ؟

- واذكر ايضا كيف استطاع فرس النهر .. هذا المخلوق البليد الذي لا يشبع .. ان يقسم العامل المكلف باطعامه الى نصفين .
- اننا معرضون دائما للهجوم . زميلنا حارس الفيل ، اتعنى يربط ساق الفيلة الشابة « رفيعة » بالجزير الحديدي كما يفعل كل ليلة . اجراءات معتادة ، كما تقضي التعليمات .. واذا بهما تستدير ، وتدفعه امامهما حتى التصق ظهره بجوار الحظيرة .. مضت تدفعه بجبينها اللعين .. وتضغط عليه وتضغط .. بعصبية غير مألوفة .. كما لو كانت قد اظلمت الدنيا في وجهه .. قال الطبيب البيطري :
« مجرد مداعبة .. هزار » .

- الحق ان الدنيا اظلمت في وجه حارسها .
- مضت تضغط عليه غي 'الحافظ بقوة عظيمة حتى انهسلم

قد دخل دون ان يفلق الباب الفاصل بين القفصين الامامي والخلفي ، فأتاح الفرصة للاسد ان يهجم عليه .. والثاني ، ان يكون الحارس قد طرد الاسد الى القفص الامامي المعد للعرض ، وقبل ان يكون قد استدار ليفلق الباب عاد الاسد الى مكان البيت دون ان يشعر الحارس الغافل ، ففوجيء بوجود الاسد معه في الحجرة الداخلية لا يفصل بينهما اكثر من متر واحد . وما ان وجد الحارس نفسه وجها لوجه امام الاسد بين قضبان محكمة الاغلاق حتى صرخ صرخة واحدة اثارت الاسد .. أجل ، يجب ان تبرزوا هذا على صفحاتكم .. صرخ صرخة واحدة اثارت الاسد ، فدفعه ، فوقع على الارض ، وتركه .

تعالى صوت رفيع متكسر :
- تصوير بارع هذا يا سيادة المدير .. تصوير بارع .. لافض فولد ، يا سيدي .
نظر المتفرجان الى بعضهما بعضا صامتين .
مضى الصوت المتسلط :
- ابرزوا هذه الواقعة يا حضرات .. ابرزوها على صفحاتكم جيدا ..

عاد الصوت المتكسر الرفيع :
- حيدا لو اخذتم صورة لسيادة المدير ، وهو يضع قدمه على رأس الاسد . سيكون لهذا وقع حسن في قلوب القراء .. وسيأتون ليتفرجوا على سيادة المدير بدلا من الاسد القليل .

وفد صوت المدير منتهرا :
- دعك من هذه التعليقات يا سيادة الوكيل ولنتنبه كليا الى ضيوفنا الصحفيين .. نحن على استعداد لتزويدهم بكل المعلومات التي تلزمهم في مثل هذه المناسبة .. واجبنا يحتم علينا ذلك .. وعليهم ايضا .. سيحتاجون الى تقرير مفتش الصحة والطبيب الشرعي .. خذ قلما يا سيادة الوكيل ، واكتب ما سامليه عليك . وليوقع مفتش الصحة على ما سأقول .

- لحظة واحدة ، يا سيادة المدير .. ساكتب هذا بالقلم الكويبا ..
- اكتب ..

قبع المتفرجان في مكانهما ، وارهقا السمع :
- سيجري التقرير بالآتي .. حثت الوفاة نتيجة صدمة عصبية وهبوط في القلب اصابا الحارس حينما وجد نفسه وجها لوجه امام الاسد والباب مفلق عليهما . .

- وعن الآثار التي تركها الاسد على جسم الحارس ماذا تريد ان نقول ، يا سيدي المدير ؟

- لا تقاطعني ، كل شيء أعددت له عدته ..
- اعرف .. اعرف .. يا سيدي .. لكنه مجرد خاطر عارض ..
- اين وقفنا آه ، تذكرت .. فلنكتب .. هذا ما أكدته ايضا الآثار التي تركها الاسد على جسم الحارس .. لم يعثر الأطباء الا على خدوش حول الاذن اليمنى .

- ولماذا اليمنى ، يا سيدي ؟
- لكن اليسرى ، اذن .. وجرح لم يترافق منه نقطة دم .
- عظيم .. ولا نقطة دم واحدة ! أقسم على ذلك !
- اوراق رسمية هذه ، ولا تحتاج الى قسم على صحتها .
هذا صحيح .. ولا نقطة دم واحدة ، اذن .. لا نقطة دم ، وكفى !
- وجسم الحارس متكامل لم يحاول الاسد ان يقترب منه بعد وقوعه على الارض ..

- أجل ، حتى ملابسه كاملة .
- الاقفاس والابواب مصممة بطريقة سليمة مائة في المائة .
ويقف الحيوان امامها عاجزا . يجب ان تؤكدوا لقرانكم انه لولا الاهمال لما حدث شيء .. ويمكنكم ان تضيفوا ان الاسد كان كسيحا .. مسكين

الحائط من ورائه .. والقت به الدفعة عشرة امتار خارجا ، ومات .
- لا تأمين ولا ضمانات .. نحن عزل ازاء الوحوش في الحديقة ..
وفي خارجها ايضا ..

نحن الحراس المخلصين معرضون للخطر .

كانت صرخات القروء تدل على ان الطعام المقرر صرفه لها لم يصل الى اقفاصها بعد ، رغم ان ميعاد الوجبات قد فات ، وانها في انتظار حسنة من احد المتفرجين ، تسكت الجوع في احشائها .
ويبدو ان الحديقة قد اصبحت مسرحا للحوادث التي تتصل بالانسان اكثر من عرضها للطيور والحيوان والزواحف . فما هو من يجري ، ويصيح :

- لقيط ، يا سيادة المدير .. لقيط عمره يومان .. وجدناه امام مبنى الصيدلية .

المشاكل تتزايد وتضيق الخناق على المدير . لكنه في حزم يامر :

- الى الشرطة سلموه .. واستكملوا البحث بين الاشجار والحشائش .. لا بد من تطهير .. تقبوا عن الجسم بين الانصاف وعند الجلور .

دبت الحركة في ارجاء الحديقة لحظة . ثم خبت .

قال الحارس الشاكي من بطش الحيوان لزميله :

- سنجمع اعانة للزوجة والاولاد .

خفص الآخر صوته ، وسال :

والمكافاة المستحقة ؟

- تحتاج الى تأشيرة المدير باحالة الاوراق .. وانت تعرف كم تستغرق هذه التأشيرة على الاوراق .

- يا له من كمين .. ستلبس زوجته غدا معطفا من جلد الاسد ..
.. مهما كانت الاحوال .

- اتعرف ماذا اتمنى له ؟

يوما من الايام .. ان عاجلا او آجلا .. عندما يقف امام القفصان في جولة تفتيشية .. ان تلفت ذراعا الاسد خارج القفصان لتمسك بكتفيه وتمزقهما اربا اربا . وتغفل كل الجهود لانقاذه من براثنه .

- متى سيكون الجناز ؟

- غدا سيخرج من هنا .. بعد ان تتم اجراءات الاعداد للدفن .

- هل تعتقد انه سيمرح بدفنه ؟

- وماذا يريدون من مجرد جثة ؟

- يخشون الانفصاح . ألم تسمع قول المدير .. « وجد الجسم كاملا ؟ » .

- وماذا في هذا ؟

- انت حديث العهد بالحديقة ، يا صاحبي ، سيحفظونه .. ويودعونه احد اركان المتحف .. ويكتبون لافتة صغيرة عليه: هذا نموذج للعامل الذي يثير الشغب .. نموذج للعامل الذي يسبب الازعاج والافلاق .. للرؤساء .. باهماله .. باهمال لنى حقه .. والم جواره سيفضون الاسد .

- ألم تسمع انه سيسلخ من اجل معطف حرم جناب ؟

- لكل شيء استمالاته .. الجلد للمعطف ، والهكل القلم للمتحف .. افهمت ؟

- وماذا يجديني ان افهم او لا افهم ؟ !

- كن واقعا في نظرتك للامور .. اللامعقول يا صاحبي اصبح معقولا . ان تكون لا معقولا هو الواقعية الجذسة في هذه الحديقة العتيقة ..

انكب في ذلك الوقت افراد الضفادع البشرية على عملية مسح شامل في البرك والجاري المائية الموجودة في الحديقة بحثا عن جثة

الرجل الذي عثر الاولاد على راسه بجوار بحيرة البط .
وفجأة دوت الصفارات في ارجاء الحديقة ، وانتشر رجال شرطة الحديقة يأمرون الناس بالخروج والانصراف .

سال احد الجالس على العشب الاخضر باسفا في منديلته ايضا مقشرا وحزمة كرات :

- لكن ميعاد الانصراف لم يحن !

هذا السائل تلقى لسعة من خبزانة العسكري البدين على كتفه .. وعندما هب واقفا تلقى لسعة أخرى على عجزه .. اما الضربة الثالثة فلم تطله ، اذ كان قد اقتنع بان ميعاد الانصراف قد حان ، فولى الادبار نحو باب الخروج .

همس احد الزائرين في اذن زوجته التي تشبه الشبانزي حتى لتكاد تعتقد ان الحادثة التي وقعت منذ خمسة وثلاثين عاما ، عندما تمكن احد القروء من الافلات من قفصه ، قد تكررت في زواج هذا الزائر الذي تبدو السعادة على وجهه الصبوح - همس الزائر في اذن زوجته وهما يلعبان اولادهما الستة الصغار :

- لا بد ان حدثا جلا قد وقع او ربما زائرا مهما قد وفد .. هذه الحديقة لا تغفل ابوابها الا قبل الغروب بساعة .. والشمس كما ترين لا زالت تتوسط السماء .

تاكد رجال الشرطة من خلو المرات من الزائرين الذين لا يكفون عن معاكسة الحيوانات .

وعند الباب دخل صف من حملة المايخ ، وقد ارتدوا الزي التقليدي المجدد حتى يتلائم مع مقتضيات العصر . ويتصدرهم احد قدامى الموظفين بالدرجة الثامنة الشخصية يقول بصوت مهيب :

- وسعوا الطريق .. المسحوا المرات .. الوزير الكريم آت يوزع الخيرات .. لاسرة الفريد خمسة وعشرون جنيها بصفة عاجلة .. وفي كل شهر بعد ذلك خمسة جنيها ..

انفجرت اساري الحراس لهذا الخبر .. واطمانوا على مستقبلهم من هجمات الحيوان لكن كما هو الحال دائما لا يغفل الامر من شكافة بيت الحيرة في القلوب ، قال :

- هذه التصریحات لكسب الوقت والاسكات .. وهل الكلام بحساب ؟ هل تشتري رغيفا بعشر كلمات .. ولا حتى بمئات ؟

- ماذا تقصد ؟

- لا بد من مثل هذه التصریحات لامتناس الفضب .. والانطلاق الى المستقبل بامان .. عندما يشيع في الجو ان الشؤون القانونية كية لاجراء التحقيقات .. فمن حسن الادارة اطلاق مثل هذه التصریحات .. ومن امثالها ايضا توزيع الارباح ..

- اهي من قبيل النكات اذن ؟

نوى صوت غربة الوزير عند الباب سبقه زنبين الدراجات وصغير الموتوسيكلات .. وعلت الجلبة على كل الهمهمات والتساؤلات .
القاهرة
نعيم عطية

مكتبة انطوان

فرع شارع المير بشير

احدث الكتب

العربية والفرنسية

كتاب مع أبي ذؤيب الهذلي

- هذيل ...

يمامة تكسر جناحها .. وتظلم في بياب نجد
هذيل ...
أرملة .. تضاجع الاغراب خلف تابوت ابنها القليل

- وامتشفت سيوفها هذيل

واستوت على خيولها
مرت على دار أميمة .. اشتت دماءه
فعلقت في نصالها

واقطعت من فرعها جذيله

وعلقته في مضارب البدو حمامة
وانكأت على جراحها القبيلة

- هذيل ...

قافلة تجوع في أوائل المسرى وتعزى في ليالي البرد
هذيل ...
غانية نور نهداها .. فجفت .. ما استفاقت بعد

- أبو ذؤيب .. نجمة تكسر حد الافق
يجلس في خبائه .. يشرب قهوة المساء
يجيئه نهر من النساء والاشعار
حامل بضفته .. كل حزن الشرق

وكنت حاملا زجاجة النخوة

طفت .. دارة الخباء حاسرا

لكنما السيوف ... شارات المرور .. البدو
القت حجرا في الريح .. اثقلت مجيئها
وشرت فوقها جلدي .. واقفلت يدي
وشمت بارق القبيلة ... انتظرت ...

حُثت يدي منه ...

حُثت جبين المهر ...

حُثت النساء شعرها ... انتظرت ...

حُثت القبيلة السيوف من دما اميمه !..

- ابا ذؤيب قتلوا اميمه !

ابا ذؤيب قتلوا اميمه !..

- قومي هم قتلوا اميم اخي
فاذا رميت .. يصيبني سهمي

- ابا ذؤيب قتلوا اميمه !..

- ولئن عفوت لأعفون جلا

ولئن وهنت لأوهن عظمي

- ابو ذؤيب علق الشكوى على الجدار سيفاً صدناً
حنا رياحه .. ولف حزنه وسادة ... ونام

- ابا ذؤيب ... !

- قال : قومي ... لست موهبنا قومي

ولا مجربا فيهم سهامي

- وسدت الطريق فخذيها على الرايات

دست في الرماد الوعد
بيننا ابو ذؤيب ظل في خبائه .. معتمرا قبعة الحكمة

لابسا حياؤه والمجد

وكالزئير أرجف الشفاه ... أرجف النخيل
صوت الرعد :

او هن ابا ذؤيب .. او هن ابا ذؤيب .. او هن ...
فما وهن

أغلق دفتر الديون .. سد باب الوجد
وعلق الشكوى على الجدار سيفاً صدناً .. ونام

- العربات .. غربتني عنكم .. وباعدت

فأنتم اهلي وان شط المزار بيننا

وأنتم دمي الذي استعمرتموه

فلست بالشارب من دماءكم

ولست بالأكل من لحومكم

فربما ألقت بنا الطريق في مفازه

وربما أعوزني الماء نهلت من دلائكم

وربما .. وربما .. وربما ..

ولتشهد الرياح اني ما أستفبتكم

ولا وطئت ما حفظتموه من نسائكم

فأنتم اهلي وان شط المزار بيننا

ولا كفرت بالقرى

ولا انتهكت ما منعتموه عني

ما سكبت في الرماد قهوة الضيافه

ولا قرعت باب نومة الصباح في جفونكم

فيا عمومتي الذين أسلموني

اذ وضعوا في قديمي القيد .. وعصبوا عيوني

(ها انا ذا من أجلكم .. يدرزني رصاصكم .. يا ايها الحمقى)

- وفي صباح بارد .. كانت يد الاطفال في جيوبهم

والمح في البيضة والطيور في اعشاشها

وكانت الزوجة في الفراش .. ما تزال ملء حضن

زوجها

وكان سنكي بندقية يفوس في عيون (احمد الشهيد) !

وأسرى .. وأسرى .. وأسرى

اشاع حديثه فينا ... وأسرى

وسافر هودجا .. قمرأ .. وأسرى

رأيت قبيلتي موتى ... وأسرى

تورّد وجهه فيها ... وغاب

- اميمه !.. !

جنازة تحملها النساء

لفت الوشاح كالهناد حول وجهها

وطوحت مثل بيوت الحزن

كتبت رقم السجن في ذاكرتي

حملت وجهي وحلا مضيئاً

تابعتهم كالهبوب

سرن كالقاتل .. كانت الحانات والدروب ملأى بالدماء

بالسكاري .. بالصغار بائعي السجاير .. انتشلت
صوتي بينهم

وصحت كاليتيم :
هذا وطني المطعون بالحنين
والمذبوح من قفاه فوق شاطئ الفرات ظمأنا
والمسلوب في مخافر الحدود
ركضت خلف النعش .. أشرعت يدي كالطواحين ..
الرياح حاصرت صوتي

والقت جهرة الرجوع في دمي
دافعت عن أميمة القتل واستبسلت
دافعت عنه .. بدقيقة الحداد
والعطل الرسمية التي تعلن في حينه
ونشرت على النعش يبارق العزاء

هذيل ..
راهبة حاصرها الزناة في ليلة عيد الفصح
أعطوها جنينا وجهه (ه) حزينان
وقي عينيه ابلول المدمى
وعلى زنديه وشم من سبابيا الوطن المحتل
من حلمة ثدي قفرت من خنجر القاتل ...
داستها خيول الجبناء

هذيل
عاهرة .. يطرق بابها اللصوص .. والخفير في المساء

كانت خطى في الريح مشدوكة الفم
خلت على الأبواب خيطا من الدم

- قبل غروب الشمس .. قبل ان تلبس حزنها العقول
كانت الطيور في الطريق نحوكم
وكانت الشباك منكم في انتظارها
وكان - لو أردت - ان يكون وجهي الصوى
على الطريق والعلامه
وكانت الرياح لوحني مرة
وشرعت جدائي تميمة

لكنما دمي .. نشيدي العتيق .. ثدي امي
قبلة الوداع .. قريتي .. دفاتري
سكين فوق وجدي النعاس ساعة الذكرى .. ونمت
وظلت الطيور في الطريق نحوكم
وظلت الشباك في انتظارها

لم تأت .. ما ابطاك من غاضب الجرح
ازهرت فوق الزاب رأسا على رمح

- لم افصح
لم افصح .. لم افصح .. لم افصح
ما زال غموضي نفقا للحزن وغمدا يلبسه سيف
الكلمات

قل يا وطني !
قل يا وطني !
هل أثقب صوتي كي تتساقط منه الكلمات المنوعة
ذلك ان الحجاج يقايض جلادي شواء لساني
قل يا وطني

هل أنفخ حزني في رئة الوطن المقتول لاسمعه قلقي
من .. ذا يحمل راية حزني
ما دام الصوت بحنجرتي يقعي .. يتخثر زمنا ..
تصبح حنجرتي مشجب أصوات
يصبح صوتي بعد سنين حجرا .. وهتافا للرجم
من .. ذا يحمل راية حزني ؟
الملك الضليل على نهر الاردن ام (شمر) الواقف
بالبدو على ضفة الماء ؟

أم هذا العابر نحو الاعداء ... أخي
حين رمى رشاشته في النهر
وبكى حزن الوطن المقتول بأسيايف الإبناء اللقطاء ؟
من .. ذا يحمل راية حزني ؟
زاحمت النسوة في السوق
وصحبت مرارا نذابات الموتى
وبكيت القتلى غير المندوبين

المهجورين بلا احباب او ذكرى
من ذا يحمل راية حزني ؟
رافقت فرار الجندي الهارب من جيش
هزم القادة فيه فألقوا أنفسهم تعبي فوق كراسي الحكم
بيننا ظلت سيئات امرأة

يفتض بكارتها في الصبح الاعداء
وفي الليل الاهل
جالست الشحاذين على أرصفة الوطن الجائع
ورسمت على طاولة المقهى حزني .. وشعاراتي ..
وبكائي الشرقي
اسهمت مع الرجايمين بمكة لم يبق سوى حجري
هذا .. فاحترسوا

فسأرشق فيه اعلى مثدنة فيكم
فبكفي هذي ...

ياما عصرت نهود النسوة في بيروت
وياما قامرت على خبز الفقراء
وسرقت بساتين العينين الخضراوين ..
واموال الايتام

وقرعت دفوف النجر المشبوهين
اذ اني وبكفي هذي

سأصافح جزار القرية في عمان
وسأصفع فيها وجه الوطن المحتل
من ذا يحمل راية حزني ؟
اسأل .. اسأل .. اسأل ..

من ذا يحمل راية حزني ؟
من ذا يحمل راية حزني ؟
قومي ؟!

قومي هم قتلوا اميم اخي
فاذا رميت يصيبني سهمي
ولئن عفوت لأعفون (جزعا)
ولئن وهنت لأوهنن عظمي

قومي ... بلى .. قومي
محمد علي الخفاجي
كربلاء - العراق

(●) القصيدة تقوم على مزج بين الرواة والرواية .

(●) ألفت في مهرجان النجف الشعري بتاريخ ٢٠ - ٨ - ٧١

وفي انعقاد الادباء العراقيين بتاريخ ٢ - ١١ - ٧١

« هيا الى الثورة » ...

نحن نعيش في أحشاء الوحش !

بقلم سامي خنبة

الثورة حتى الموت ايضا . او الحياة النظيفة .

جيرى رويين زعيم « اللاتية » المتمردين من طلبة جامعة بيركلي . يحكي القصة . اكتشف الطلبة ان اصحاب المصانع والبنوك في كاليفورنيا الجميلة الذين يمارسون التفرقة العنصرية ضد الزنوج في مصانعهم هم انفسهم الذين يمولون الجامعة التي تجري لهم التجارب العلمية مجانا على منتجانهم وتربي لهم ابناءهم بالطريقة المناسبة لكي يرثوهم . ثم اكتشف الطلبة ان « الخنازير » او الشرطة يعاونون مدير الجامعة الذي يتعاون مع الرأسماليين . ثم اكتشف الطلبة ان العمدة من الحزب الجمهوري ونائب حاكم الولاية من الحزب الديمقراطي هم الذين اصدروا الامر الى الشرطة بقرب الطلبة . هذه الاكتشافات ، المترابطة بين الساسة والشرطة والمدير والرأسماليين ، ضد الطلبة والزنوج هي التي صنعت حركة « حرية الكلمة » التي بدأ بها عصر اليبسي .

حرية الكلمة ليست هي حرية التعبير التي نص عليها دستور « اميركا » فالدستور يحمي المواطن الذي يعبر عن شيء تافه لا يغير من وحشية النظام . اما اذا عبرت عن رغبتك في الحرية وعن تضامنتك مع الثوار فالدستور ضدك على طول الخط . والخنازير سيطلقون عليك قنابل الدموع او قنابل الفتيان ، او سيفربونك بالهراوات ويسحبونك الى السجن او سيفربونك بالرصاص . وحينما اكتشفت حركة حرية الكلمة هذه الحقيقة ايضا اصبحت اكثر نفجا واصبح اسمها « حزب السلم والحرية » واصبح اليبسي حقيقة موجودة في الشوارع . وقرروا شن حرب المصائب . في عام ١٩٦٤ ذهبوا الى تشيكوسلوفاكيا من اميركا لكي يستطيعوا النهاب الى كوبا قطعوا عشرين الفميل لكي يعبروا المائة والثلاثين ميلا التي تفصل اميركا عن ارض الثورة ، كان جيرى رويين بين اعضاء الوفد الطلابي . ذهب الى كوبا سرا . كان يريد ان يتطوع مع جيفارا ليذهب فيقاتل في اميركا اللاتينية ضد الاستعمار الاميركي . قال لهم جيفارا : « يا احسن حظكم ! انتم تمشون في الولايات المتحدة ، في احشاء الوحش . . . انكم تعملون عبء اعظم ثورة في التاريخ » فقرروا العودة لكي يمزقوا باظفارهم الاحشاء الوحشية . وبعد اول مظاهرة انتصروا فيها على الشرطة الاميركية ، عادوا الى شوارع بيركلي وهم يطلقون صرخات النصر عند الهنود الحمر : ييبى . ييبى . ومن هذه الصرخة اكتسبوا اسمهم . .

من الاحتجاج على التفرقة العنصرية الى التمرد ضد القمع

لا تخطيء . حينما ترى شابا طويل الشعر الاشقر ، ذا عيينين ذرقاوين ، وحشيتين ، نظراته قاسية غريبة او تائهة وراء اشياء لا يراها غيره لا تخطيء ، لا تظنه من الهيبيز . فربما يكون من اليبسي . اليبسي غير الهيبي . كلاهما شعره طويل ولحيته مرسله وفتاته لا تختلف عنه الا في انها محرومة من اللحية بحكم الطبيعة . رانحتهما لا تطلق لانهما ضد الاستحمام وضد غسل الملابس . كلاهما غريب لانهما يحبان تدخين الماريجوانا وتعاطي كافة انواع المخدرات . . ولكن الهيبي يفعل ذلك لان هذا هو ما يريد ان يفعله . اما اليبسي فيفعل ذلك لان هذا هو ما ينبغي فعله .

الهيبي لا يبالي بالعالم . يهتم فقط بان يستريح من عذاب المدرسة والطموح الى النجاح والوظيفة وركوب الاتوبيسات ، وبان ينجو بشخصه من التجنيد حتى لا يذهب الى حرب بعيدة ، القتل فيها مضمون ، وبان يمارس الحب بالطريقة التي تعجبه . اما اليبسي فلا يريد ان يستريح ولا يهتم ان ينجو وهو يريد ان تنتهي الحرب في فيتنام بانتصار الفيتكونج وبان يجبر اتباع جيفارا العظيم في بوليفيا واميركا اللاتينية الاميركيين الخنازير على الفرار . واليبسي ايضا لا يريد ان يتطوع في صفوف الفيتكونج او ثوار بوليفيا ، لانه يرى ان معركته هو في شوارع اميركا او بابل الجديدة ضد الخنازير والشرطة والرأسمالية والجامعات البورجوازية والبورصة والدولار والبتاجون ومخازن البيع المركزية الكبرى هي اهم معركة في الوجود . اليبسي لا يهرب من الدراسة انه يتعلم في الشارع ، لا يهرب من التجنيد ، انه يخارب ضد الحرب العدوانية ، لا يهرب من الشرطة او « الخنازير » كما يسميهم . وانما يرحب بان يقبضوا عليه بعد ان يقدفهم بالاحجار او يتبول عليهم او يطلق عليهم النار اذا امكن . انه لا يعارض حكومة نيكسون وانما يريد ان يقلبها . الهيبي هارب من اميركا اما اليبسي فيريد ان يحرق « اميركا » لكي يقيم مكانها اميركا عادلة وانسانية ومتحررة .

« اميركا » او « امريككا » هو الاسم (اليبسي) للولايات المتحدة الاميركية . انها بلاد الاضطهاد العنصري والارهاب والفاشية الجديدة وقتل كل شعب يفكر في الحرية بالنابالم او بالفاشيين الصغار صناع الانقلابات . انها بلاد منظمة « كلوكوكس كلان » ولذلك فلا ينبغي ان يكون في اسمها حرف « كاف » واحد وانما اربعة . انها بلد التعذيب حتى الموت . والشلو حتى الموت . ولا بد ان تكون بلد

والملونين ليتنكوا حرمة منازل البورجوازية الصغيرة حتى يمارسوا الحب في صالوناتهم ويظهروا موبيلاتهم الانيقة وينسفوا نهائيا اميركا بالنابالم والدم ..

ولكن هذه القوة المتهجة بالتمرد ليست هي كل شيء في هذا الكتاب الغريب . ان جيرى روبين الذي اشترك في قيادة معركة إيقاف القطار المحملة بالجنود الذاهبين الى فيتنام ومعركة حصار البنتاجون . ومعركة تخريب مؤتمر الحزب الديمقراطي . ورشحه حزب « الحرية والسلام » لمنصب نائب رئيس الولايات المتحدة مع الزنيجي زعيم الفهود السود النريج كليفر المرشح لمنصب الرئيس ، والذي يحاكم الآن بتهمة التآمر على احراق شيكاغو وفساد الشباب - جيرى روبين هذا الذي يقول عنه اصداؤه انه يتفجر بالفرحة قادر ايضا على الحزن .

يقول جيرى روبين .

« لقد ادركنا مثلا اننا نعيش في بلد اعلن الحرب على ابائنا ويحارب المستقبل واننا نعيش في احشاء وحش محتضر في وضع ميئوس منه يقتل كل ما يتحرك .. ليس امامنا اي اختيار : الطاعة او الموت . ان جيلنا يناضل من اجل البقاء .. يحاولون نشر الوقاحة بيننا لان الوقاحة تقتل الروح الثورية .. اما عمليات القمع فان هدفها هو الاطاحة بالثقة والتفؤلية التي هي بمثابة المحرك للمدثوري . فليس امامنا اختيار . الكارثة او الثورة . اذا كانت هناك وحدة بين صفوفنا فلن يتمكن احد من ان يهزنا . فالشعب اكثر عددا من الخنازير . يجب ان نحصل على الاسلحة اللازمة لجيلنا حتى يستطيع ان يعيش . واذا اطلقوا علينا النيران يجب ان تكون مسلحين لكي نرد عليهم بالمثل ..

ان ما يريده جيرى روبين وما يريده اليببي هو جيل جديد مشير للشعب، ناس يحرقون اوراق الدولارات، يحرقون التصريحات الرسمية والشهادات العلمية ، يرفضون بكل فخر علم الفيتكونغ ، يميئون تحديد معنى الحقيقة وتحديد القاييس ، يعتبرون الملكية سرقة .. يرفضون لعبة النظام الاجتماعي ، - الدور الجنسي - للاستهلاك . ان ثورتنا لا تجد تفسيرها عند فرويد ولا عند ماركس . الى الجحيم ببرنامجهما .. ان الحياة مسرح ونحن رجال العصابات الذين انطلقوا لمهاجمة هياكل السلطة وكهنتها والدولار المقدس والنظام الانتخابي لنفجر البنيان الفكري للناس ونغيره بواسطة اعمال يشتركون فيها بانفعالاتهم . ان اخطر نزاع اليوم في اميركا هو النزاع بين الاجيال : لا تثق فيمن يزيد عمره على الاربعين . ان الحياة مسرح . والمسرح هو الشارع . وانت نجم العرض السرحي وكل ما تعلمته قد امحى ..

ان رجلا يكتب هذه الكلمات .. وتستدعيه لجنة النشاط المعادي لاميركا مرتين ويعكم عليه بالسجن لسنوات ، لا بد من فهمه بمعانية، وفهم الحركة التي يملكها في اكبر دولة في العالم وهي العدو رقم واحد للبشرية . لا ينبغي ان نقف عند الشعور الطويلة . ولا عند الرائحة القذرة . ولا حتى عند تدخين المخدرات .

من هو جيرى روبين ، ولماذا ارسل شعره ولحيته وقاطع الاسنخاء واحرق بطاقة تجنيده وصار احد الابطال الذين يبيعهم التبغزيون والصحافة البورجوازية عندما يسرقون افضل ما انتجته عقولنا وقلوبنا من عصاة عذابنا لكي يربحوا وهم يطلقون علينا الرصاص ؟ .. هل هو كما ترسمه افلام هليوود عن « حياة اليببيز » وهل هو كما ترسمه وكالات الانباء الاستعمارية عن قتله شارون تيت ؟

« انا من ابناء اميركا .. اذا ربطوني يوما بعمود الاعدام بسبب « جرائم » الثورية .. لكأنت رغبتي الاخيرة هي ان اتناول شواء مع

البروغراطي والبوليسي ، الى الثورة على الحرب العدوانية ، كان هذا هو الطريق الذي جعل اليببي اهم فصائل « الثورة الاميركية الاولى » يقول جيرى روبين .

يقول اليساريون ان الطبقة العاملة وحدها التي تستطيع ان تقوم بالثورة ثم يذهبون ويجلسون في اماكنهم المفضلة داخل مكتبة الجامعة : ماذا ينتظرون ؟ ربما يظنون ان العمال في طريقهم اليهم في الجامعة ...

ان يسار الايديولوجية يتكون من ثوار غير متفرغين . كيف يمكن ان يكون المرء ثوريا اذا ذهب لسماع المحاضرات اثناء النهار وقضى امسياته في الاجتماعات .. كيف يكرس الثوري بعض وقته فقط لثورة دائمة مستمرة بلا هوادة ؟

يقول لهم اليببيز : ان الثورة ليست رأيا ، وليست الانتماء الى تنظيم ما . كما انها ليست افضلية انتخابية . ان الثورة هي ما نمارسه في عمل يومي . انها الحياة ذاتها ..

اعملوا اولاً ثم حللوا اذا صمتم ، فان العمل - لا النظرية - هو السبيل الى القفزات الى الامام . ان زمن النظرية يبدأ حينما يحاول المرء فهم ما فعله لا ما سوف يفعله .

.. ان نظرياتهم الحلوة تتجاهل وجودنا كحركة انبثقت من الرخاء لا من الفقر .. ويدعون ايضا ان وظيفة الشوار البيض الوحيدة هي « مساندة » الفهود السود ومساندة الطبقة العاملة ومساندة الصين ..

اما نحن اليببيز فنقول ان الشباب الابيض البورجوازي الصغير الاصل يشكل طبقة ثورية ، فاننا مستغلون ومضطهدون ونناضل من اجل حريتنا . ان الامبريالية سوف تموت لانها لا تستطيع ان ترضي حتى ابناءها الشرعيين .

احرقوا الدولارات في البورصة ... واحرقوا بطاقات التجنيد في الشوارع ، رفضوا علم الفيتكونغ فوق اسوار البنتاجون بعد ان حاصروه ثلاثين ساعة وانسحبوا بعد ان تبولوا « جماعيا ، على اسواره .. وكتبوا فوق السور بالدم « جيفارا ما زال حيا » قرروا ان يكون تعليم الثوار في الشوارع مثل حياتهم . لان جامعات البورجوازيين تخرج مشروعات البورجوازيين الذين يعملون المال والنجاح الانتهازي والارقام والوظائف والعلب . السيارة علبة ، والثقة الضيقة علبة ، والمكتب علبة . والشوارع للشراء ، او للجري للانتقال من علبة او لآخرى . وقرر اليببيز ان يجمعوا من الشوارع ساحات للتعليم والقتال ضد الخنازير وللسكن ايضا ولممارسة الحب ... الخروج الى الشوارع والحياة فيها رمز لكل ما يؤمن به اليببي . في الشارع لا يشتري ولا يجري . انه يتظاهر ويقذف بالحجارة ويكتسب الشعارات ويجلس مع اصداؤه وينام ويتململ ، وانه ضد المساكن الضيقة الكئيبة بالملكات ، ضد المال والاقتصاد الرأسمالي ، ضد تاجير الانسا ن قوة عمل الانسان الاخر .

اميركا مريضة بعرض جنسي ... تريد ان تثبت للعالم انها الرجل انها تتظاهر بالحشمة وتصدر الدعارة الى العالم كله .

يقول جيرى روبين : « ماذا كانت نتيجة هذه الحشمة ؟ حرب فيتنام . ان قلنا الجنسي يدفعنا احيانا الى تأكيد رجولتنا باي ثمن مهما كان غاليا ، وهذا يسمى في راينا امبريالية . ان لاميركا آلة معقدة تحاول بشتى الطرق ان تدخلها بالقوة في المهبل الضيق لفيتنام . وذلك حتى تثبت للعالم ولنفسها اولاً انها الرجل ...

ان الثورة قد اعلنت الحرب على الخطيئة الاصلية وعلى دكتاتورية الاباء وعلى الوعظ الغبي وعلى الامبريالية وعلى هيجانها الذكوري . اما اسلوب عملنا فهو يقضي بان ينطلق جميع ذوي الشعر الطويل

بديلا من الفكر او المبادئ يمكن التجمع حوله .

★ ★ ★

لم يعتقد جيرى روبين وجيله من الشباب الاميركي ان الحرمان من النظرية ومن القيادة الفكرية المنظمة يمكن ان يكون عائقا في وجه الثورة ، على العكس ربما كان مجرد السلوك الاجتماعي المتمرد على الطريقة الاميركية هو البداية الصحيحة لثورة شاملة بالمفهوم العلمي . ولذلك فان جيرى روبين يكون جادا كل الجدية حين يقول ان الثورة بدأت بموسيقى الروك . فحينما شرع هذا الشباب يرقص رقصته الجنونية ، كان يحطم الوقار والانسجام الزائف الذي تستروراه عصر ايزنهاور حينما كانت الثورة في دور التحضير .

لقد ادى التمرد في مجال السلوك والمظاهر الشكلية الى الثورة ضد كل مؤسسات مجتمع القهر والاستهلاك والعنف . القهر في الداخل . يبدأ من البيت وينتقل الى المدرسة ويرسخ في العمل او في المؤسسات العسكرية والبوليسية . والقهر في الخارج ، تمارسه « امريكا » ضد كل الشعوب المطالبة بالحريه والرخاء والسلم . هكذا اكتشف اليبسي ارتباطهم بجيفارا والفيثكونغ ، وحينما حاصر اليبسي الدفاع الاميركية « البنتاجون » استخدام العسكريون الاميركيون ضدهم الفرقة ٨٣ المحمولة جوا والمعدة لضرب الثورات التحررية في اي مكان من العالم . يسأل جيرى روبين : ما الفرق اذن بيننا وبين الفلاحين في بوليفيا او فيتنام او فلسطين .. ولكن اليبسي يعرفون ان الجنود الذين يستخدمون ضدهم هم ايضا من « ايتام اميركا » . وفي اليوم الثالث لحصار البنتاجون امسك احد زعماء اليبسي الميكروفون وراح يحدث الجنود :

لقد كبرنا في بلد واحد ونحن من العمر نفسه تقريبا . نحن اخوة لاننا استمعنا منذ ان ولنا في هذا البلد الى برامج الاذاعة نفسها .. وشاهدنا الافلام نفسها بالتلفزيون . وتقاسمنا الامل نفسها . ان هذا النظام « البرازي » هو وحده الذي يفرق بيننا وبينكم .

ان افكاري لا اجدتها عند ماوتسي تونج او لينين او هوشي منه . وانما وجدتتها بقراءة مفاخرات رعاة البقر الشرفاء اولئك الابطال الذين وقفوا دائما الى جانب الحق والعدل ولم يطلقوا رصاصة ابدا بغرض القتل » .

اما جيرى روبين فقد قبض عليه وهو يوشك ان يتبول على سور البنتاجون . وطالب بان توجه اليه تهمة التبول على وزارة الدفاع الاميركية ولكنهم وجهوا اليه تهمة التشرد .

★ ★ ★

وهم يوجهون الى « اليبسي » الكثير من الاتهامات . في المحاكم والصحف وفي الافلام ايضا وفي تمثيلات التلفزيون . اذيعت من تلفزيون القاهرة تمثيلية عن « اليبسي » بطلها شاب ابن لضابط شرطة من الخزائير الذين يعذبون الآن جيرى روبين وزملاءه الذين رفضوا راية الفيتكونج فوق اسوار البنتاجون . والتمثيلية تحاول ان تظهر الشرطي الاميركي الابيض بمظهر الدافع المثالي عن القاتلون ورب الاسرة الحسنون والحريص على النظام والاخلاق والرجولة . وتحاول ان تظهر اليبسي بمظهر المختل العقل القاتل مدمن المخدرات .

ولكن جيرى روبين يدافع بالفعل عن المخدرات ويقول انها تطلق

البطاطس المقلية واشرب زجاجة من الكوكا كولا قبل ان اموت .. انا مجنون افلام هوليود . حتى اغبي ما ينتج عنها ، لا اتكلم سوى الانجليزية واحب موسيقى الروك .. كان والذي يبيع الخبز بسيارة شحن .. واصبح فيما بعد عضوا متفرغا في نقابة سائقي المخابز .. وقد توفي بنوبة قلبية في الثانية والخمسين .. وماتت امي بالسرطان في الواحدة والخمسين .. قضيت سنة واحدة في كلية اوبرلين ثم تخرجت في جامعة شنشنانتي الاميركية ، لم ارتد البديل او ربطة العنق منذ ذلك اليوم .. فقد كرس حياتي للثورة . انا ييبسي . انا من ايتام اميركا » .

هكذا يعرفنا جيرى روبين بنفسه في بداية كتابه « هيا الى الثورة » (١) انه ليس كاتباً منفصلاً عن المجتمع الذي ولد فيه ورفض الانتماء اليه وتمرد ضده ويشاركه الان في قيادة الثورة عليه .. بطريقته . انه مجتمع الازمات القلبية والموت بالسرطان في منتصف العمر واضطراب الحياة في المدن المزدحمة وصناعة عقل الانسان بالافلام والتلفزيون الملون . والاستغراق في الرقص دون نسيان العذاب او تجاهل القهر واكتشاف الحقيقة حينما يتفصح الحلف غير المقدس بين الراسماليين البيض والشرطة للسيطرة على المال والصناعة والتعليم والاعلام والفن .

جيرى روبين بدأ ثورته بالاشتراك في مظاهرة طلابية تعارض قرارا لعميد إحدى كليات جامعة بيركلي بمنع عرض الكتب السياسية والنشرات الداعية الى التظاهر خارج نطاق الجامعة .

لم يكن لديهم الفكر الذي يفرض امامهم طريق التمرد لكي يتحول تمرد الطلبة الى « الثورة الاميركية الاولى » . الحزب الشيوعي الاميركي لم يكن قد اكتشف مقدار التغير الذي اصاب المجتمع الاميركي في اثناء الحرب العالمية الثانية وبمهدا . فالرخاء المادي الهائل والتطور السريع لتكنولوجيا الصناعة والتركيز الكثيف للمشروعات ورأس المال كانت بعض العناصر التي حولت قطاعات كبيرة من الطبقة العاملة الى نماذج من الطبقة المتوسطة ، وكانت هذه العناصر نفسها هي التي جعلت للعمل الذهني قيمة اكبر في عملية الانتاج من العمل اليدوي .

في نفس الوقت كانت كوبا تنتهر على عملاء الاميركيين . وكانت الصين تتقدم بثبات رغم الحصار الاميركي . وكانت الجزائر تنتهر بشهادتها لليون على حلف الاطنطى كله . وبلدان كثيرة في اسيا وافريقيا تشق طريقها بالسلح الى الاستقلال وبالناميم ومساعدة المسكر الاشتراكي الى خلق اقتصاد قومي قوي ومستقل وبالمبادرة الوطنية الى تطوير ثقافتها القومية الخاصة التقنية والمستديرة بعيدا عن الثقافات الغريبة الملبدة في اشربة السينما والتلفزيون والكتب الاثنية الطباعة .

طبقات جديدة تولد في قلب المجتمع الاميركي ، وامم فتية تشق طريقها الجديدة في السياسة والاقتصاد والثقافة على نطاق العالم . والشباب الاميركي كان يدفع من جديد الى طاحونة الجيوب الاستعمارية ويطالب بالخضوم لنفس الثقافة الملبدة وساساسة تسويق الجنس والصنف .. وتقليد ديكتاتورية الاستعمارين بالانتخابات الشكلية وتفضية الاستقلال الراسمالي بتوفير السلم الاستهلاكية الرخيصة وقاعات الرقص الجماعية بينما اليسار التقليدي لا يستطيع ان يقدم للشباب

(١) ترجمة ريمون نشاطي ، منشورات دار الاداب ، بيروت

الخيال وتساعد جهاز الاعصاب البورجوازي على التحرر بشجاعة من القيود السخيفة التي يعرفها مجتمع الطبقة المتوسطة .

ولكن جيرى روبين . كما هو واضح من كتابه قادر على التعلم من أخطائه . كانوا يشقون في دعاة المقاومة السلمية للإرهاب العنصري . ثم اكتشفوا انه من الصعب مواجهة النيران والتعذيب والثقافة العنصرية الا بالفعل الإيجابي . ان العنصر الفعال في فكر جيرى روبين هو إيمانه بالعمل الواقعي بين الجماهير . ولا شك ان من يؤمن بالعمل لا يستطيع ان يظل قويا على اقتناعه بأن المخدرات تساعد على تحرير عقله . لقد بدأت ثورة « الاطلاء » بالتمرد السلوكي ضد انماط السلوك التقليدية المزيفة المليئة بالتظاهر الكاذب . وكان ندخين المخدرات جزءا من هذا التمرد ولكن ثورة الاطلاء تتحول بسرعة الى « الثورة الاميركية الاولى » وتضم الى صفوفها فصائل كبيرة من الفنانين والعلماء العظام مثل المني بوب ديلان الذي يوزع من كل أغنية سبعة ملايين اسطوانة ومثل جين فوندا الممثلة الاميركية وابنة هنري فوندا الذي يمثل الآن ضد اليبز ومثل عالم الرياضيات الكبير ستيف سمال اشهر علماء الرياضة البحتة في العالم الآن ومثل موهيرش استاذ الطبيعة الدرية والحائز على جائزة نوبل للعلوم عام ١٩٦٦ .

ان جيرى روبين قد ذهب الى اسرائيل وافام فيها عاما كاملا قبل ١٩٦٤ ولكنه يعرف الحقيقة ويكتب عن سرحان بشارة ، قاتل روبرت كندي « .. اما سرحان بشارة سرحان فعندما قتل روبرت كندي فانه ارتكب عملا واعيا بصفته ممثلا لشعوب عربية مضطهدة .. فقد اطلق رصاصة واحدة ونسف اسطورة القنرة الاميركية البيضاء » .

وهو يتحدث عن الانسان الاميركي حديث باحث اجتماعي جاد :

« .. ان الوحدة ليست مشكلة فردية بل هي مشكلة جماعية يواجهها ملايين من المواطنين في اميركا .. فان الانسان الاميركي يعمل طوال اليوم في اطراف المدينة مع اشخاص ليسوا من اصدقائه ثم يعود الى بيته لينام وسط جيران لم تتج له فرصة التعرف عليهم . اننا نضع القسط الاكبر من حياتنا داخل تلك المسكرات المتجولة امثال سيارات النقل المشترك او القطارات »

وهو يعرف ان « الالتزام بالعمل » هو السبيل الى اخراج الناس من خمولهم وبلادتهم للمشاركة في تغيير الواقع الانساني .

« .. ان الامر الذي لا يفهمه التروتسكيون والشيوعيون الذين جعلوا من الماركسية علما من العلوم الطبيعية هو استحالة جعل الناس متطرفين بواسطة البلاغة دون غيرها من الوسائل . ان ما يحصل الناس ويغيرهم هو التزامهم العملي والانفعالي في العمل ان العمل العنيف هو الذي يكسر دائرة الخمول والتلوث .

ومثل هذه الكلمات يصعب ان تصدر عن مدمن مخدرات ، خاصة وانه يقوم بالفعل بهذا العمل العنيف ضد اقوى جهاز للمنع والارهاب في العالم .

انه لا يهذي حين يتحدث عن « الثورة الاميركية الاولى » فهو يحاكم الآن . ولكن اليببي عقدوا حلفا مع الفهود السود الزنوج . والفهود البيض اليساريين . ومع قطاعات واسعة من نقابات العمال واتحادات الطلبة .. ثم ان السينما الاميركية وصحافتها وتليفزيونها تعاربهم .. فهل تحارب وهما لا خطر منه ؟

سامي خشبة

دار الآداب تقدم

فاروق شوشه

في ديوان

العيون المحترقة

قصائد جديدة يتعاقب فيها العنف والحنان

٢٥٠ ق . ل .

صدر حديثا

هاملت يتخذ قراراً ... قصة بقلم غازی البعادي

القياس هذه المرة قبيل الغروب ، ما زالت هناك أشعة شمس خفيفة تنعكس على رؤوس الأشجار والنخيل والبنيات العالية والواطة منها غرفت بظل كثيف ..

كانت تسير الى جانبه وتحمل بيدها النخيفة السمراء حقيبة بيضاء صغيرة ظلت مفتوحة منذ ان دفعت اجرة سيارة التاكسي التي اقلتها الى هذه المنطقة النائية ، وقتها شعر بالحراج ، رفض سائق التاكسي ان يستلم منه ورقة النقود من فئة الخمسة دنانير ، القى نظرة خاطفة وبدون وعي في باطن الحقيبة رأى مبلغا كبيرا من المال ، مكوّنا من اوراق ملونة جديدة ذات ارقام عالية « هذه الاوراق ربما تبلغ مرتبي لمدة سنة كاملة » . طمعا برجوازية يا اخي ! لم يقل لها شيئا ، شكرها فقط ، وفر كلماته للحظة المناسبة التي سيجيها فيها على اقتراحها . وعندما غادرا السيارة وصارا على الارض تلفت حوله بدهشة :

- هذه منطقتنا يوم كنت صبياً .

- هكذا ؟ في هذه المنطقة الراقية ؟ اغنياء اذن !

- لا : ابدا لم تكن هكذا آنذاك !

لم يكونوا اغنياء ولم تكن هذه المنطقة قد تحولت الى منطقة ارسقراطية بسبب زحف العمران اليها ، كما هي عليه الآن كانت هناك مجموعة من بيوت الطين التي تماثل تكتات الجنود المؤقتة تمتد حتى طرف مدخل البستان الذي ازيل الآن كليا هو الآخر ولم تبق منه سوى نخيلات متناثرة لا يكاد يتذكرها ...

زحفت الى هذه المنطقة القصور واكتسحت بطريقها بيوت الطين. هذه سنة التقدم ! يزحف على الكرة الأرضية كلها . لم تكن تود سماع هذا الكلام الذي لا طائل وراءه منه . كانت تريد ان تعرف رأيه حول المسألة . اما الذي يرغب في ان يقوله لها في هذا المساء الاخير . لقد طلبت اليه ان يقلل من لقاءاتها ، لانها بدأت تشك بان عينا ما خفية اخذت ترصد حركاتها وتصرفاتها ، ولكنه ألح عليها هذه المرة فقط من اجل الشيء الهام الخاص المتعلق بهما والذي يود ان يبحثه معها ...

- كان ذلك منذ اكثر من عشرين سنة !

- هكذا ؟ مدة طويلة !

- قولي : عمر !

- فعلا : عمر !

- كانما كانت البارحة !

لم يعد يرغب بالحديث عن الموضوع مباشرة ، رغبا في ان يشعب الحديث باتجاهات شتى حتى تحين اللحظة المناسبة . وعندما تطلعت

اليه ابتسم لها بود .. مد يده الى جيبيه ، اخرج علبة سجائر الرونمان واشعل سيجارتين ، للمرة الخامسة يشتري علبة سجائر من هذا الصنف الغالي ، لم يرد ان يشعر بحرج امامها وهو يقدم لها سيجارة وطنية . بغداد مثلا . قال في نفسه : هذه اول المتاعب مع هذه البرجوازية العفنة ! مع من ورطت نفسك يا اخي ! كان يناجي نفسه دائما بيا اخي وبدأ يمتص السيجارة بقوة ، في تلك اللحظة رغب ان يفتحها برايه الخاص حول هذا الموضوع ، كانا قد وصلا الى الحديقة المستطيلة التي ما زالت اراجيحها الاربع قائمة للآن ! ابتسم وهو يتطلع اليها مشدودة ببعض ..

- تصوري هذه الحديقة، الآن قائمة ! ان هذه الاراجيح ستعرفني لو اقتربت منها اكثر !!

- هكذا ؟

- اجل

- كما يبدو انت محق . ها هي بدأت ترقص لمقدمك .

ابتسم لها . تطلع اليها بسهيم . رآها تحت ظلال الغروب جميلة . جذابة ودافئة ومكتئبة . « هذا طبيعي . مقدمة على اتخاذ خطوة هائلة تغير وضعها !! » .

- هل تريد ان تتأرجحي ؟ سافكها لك !

نظرت اليه باستغراب « لا يمزح ولا شك » ماذا يقول الناس عنني؟ ماذا ؟ هل انا طفلة ؟

- ماذا ؟ هل فقدت عقلك ؟

- لا ابدا ! الامر اعتيادي للغاية . هل تكبر روح الانسان ! هذا

مستحيل ! تذكر ان الانسان ليس شجرة ولا حصانا ولا حتى سيارة تستهلك مع الايام . هذه ميزته الفريدة عن بقية الكائنات التي تمج بها الدنيا :

- لا تنس يا اخي ان هذه الاراجيح للاطفال :

- للاطفال ! حسنا جدا . من نحن اذن ؟ السنن اطفالا ؟

- نحن ؟ اطفال ؟ ماذا تقول ؟

- لماذا لم تقتنع اذن بما لدينا ، لو لم تكن اطفالا ؟

عرفت انه على صواب ، عدم القناعة من اهم خصائص الاطفال :

لا يقتنعون حتى يستحوذوا على كل شيء وبشرط ان يكون الافضل .

لن يكتفوا بما لديهم ، بل يطلبون المزيد دائما ، وها هي لم تكتف ، لم

تقتنع بما لديها ، وتكاد ترفض كل شيء ناقص من اجل الاستحواذ على

ما تعتقده الكمال .

- ولكن يقيننا يختلف عن يقين الأطفال ، لا تنس هذا ! نحن نقرر خطواننا عن فتاة وادراك كلي ! الأطفال لديهم مجرد نزوات .
- نقي ان الدافع واحد . ولن يلومنا انسان عاقل لو شاهدنا نتراجع .

- سيجعلوننا مهزلة .
- اذن ننتظر حتى يخفي الناس من الشوارع .
- هناك الحراس !
- لن يقولوا شيئا . حتى حراس هذه المنطقة متمدون !
- ما بالك اليوم ؟

كان يبدو لها مضطربا ، لم يكن رزينا وجادا كعادته عندما يكونان معا بدا منفلا ، لقد جاء بها الى هنا ليقول لها رايه الاخير في مجمل علاقتهما وخطته للمستقبل بعد ان وضعته امام الاختبار وتعرف انه سيظل مسترسلا في طرح فلسفته هذه الى منتصف الليل ، لو ظلت مصفية اليه دون كلل - كان سحره في حديثه ، فكانت تصفي اليه حتى آخر اللقاء دون ان نفاطه ثم لا تدري ماذا ارادت ان تقول له وتؤجل ذلك الى اللقاء الثاني : ومن اجل كل هذا قررت ان تتخذ هذه الخطوة الكبيرة التي هي بصدها الان .

الديرين ! في بلدان اخرى هذه الاشياء للصغار والكبار على السواء هل تصدقين ؟ طبعنا نحن لا نعرف هذه الحقيقة ، ولذا بعد خمس وعشرين سنة لم نزد هذه الراجيح ارجوحة خامسة ! لماذا لا احد يدري .

رفع السيارة الى شفتيه واخذ نفسا طويلا . كان قد اتخذ موقفا جادا وهو يتحدث .

- لقد زحفت القصور وظلت العقول عند حدودها ، تبدلت موديلات السيارات والملابس والتسريحات وظلت العلاقات الاجتماعية تراوح في مكانها ولم يات من يقول لها : الى الامام سر . ولهذا انا لم اعد اؤمن بالديكتيك .

ضحكت عاليا وهي تخفي سيجارتها وراء الحقيبة الصغيرة التي انشغلت بفلها .

- ماذا نفعل ؟ التقدم سير عندنا وفق قاعدة غريبة : خطوة للامام وثلاث خطى للوراء ..

- ولذا نحن في بداية القرن ، لا تخدعناك اصواء النيون ، هذه عليك بالعقول .. شعرت بالسأم .. انه على استعداد للثروة هكذا حتى الصباح ، لا تدري لم يفعل ذلك ؟ هل يتهرب من الاقتراب من الموضوع الصميمي ؟ يبدو ذلك !!

- لنسر !

- وماذا نفعل الآن ؟

- ندب !

- حتى الطبيب يؤدي للامام !

لزمت الصمت ، تشاغل بتدخين السيارة . كانا يخطوان فوق تيل الحديقة المستطيلة ، عبر الافق رأى اعلانات النيون تتوهج بالوان زاهية ، حرك شفتيه ليلفت نظرها اليه . امسك يدها بقوة . غصت شفتها السفلى واشارت له براسها . ثمة شخص جالس فوق مصطبة جانبيه يدخن بصمت . لم يقل لها شيئا . رغب في ان يبدد جو الكتابة والسهر الذي ران على الموقف .
- لم يكن بيتنا بعيدا عن هذه الحديقة .

في ذهنه لاحت غرف الطين المتوازية . تذكر اين يقبع فراشه الصغير ، وموقع الفانوس النفطي الكابي الذي يملأ جو الغرفة بضوء اصفر يخاطه دخان اسود كثيف يبعثه بيده كل صباح عندما يفسل وجهه ..

- اعرف ذلك !

- ماذا ؟

- ان بينكم في هذه المنطقة .

- تماما في مكان هذا السياج المستطيل من الاسمنت كما اذكر . ابسمنت . واضح انه ينهرب . يحاول ان يبعد الحديث حول الموضوع الاساسي الذي يشغل بالهما منذ ايام ، وسيظل يترنر الى ما لا نهاية ثم يطلب منها لقاء آخر وهكذا .
- ولكن ؟

ناجح شيء م في راسه . ضوء باهر غمر اعماق راسه . ورعشة قوية حفزت جسده ، لقد جرته من انفه لحظيرة الافرار ، فهو بعد لم يدل لها الجواب الخاص . فجأة وجد نفسه يجيبها :

- ماذا نويت ؟ اعيش فقط . ماذا نويت نصورين ؟ اموت ! هكذا؟ وانا بهذا الجواب ؟ ابدا ابدا ! ساعادر الدنيا ممسكا بك !

اعب عجب اسجاره فوق التيل الدائن وراح سحبه بخذائها الابيض وهي تلاد تسعف على الارض من الضحك ، ثم سكنت فجأة . حملت به باندھاشي . ارادت ان تطري حننه لولا ان مر رجل بالجوار . لم يكن رجلا اعتياديا ، كان شحاذ يتوكأ على عصا طويلة وييده الاخرى طاسة بيضاء . ورغم ان الجو طيب الا انه كان يرندي مطعا مهلهلا وملعنا بيتسماغ هنر ممزق .
- من مال الله !

- هل تصورنا القانمين على بيت مال المسلمين ؟
ضحكت لتعليقه ولكنها لم تعطه مجالا للهروب ، اخرجت قطعة نقود واسفطتها في الطاسة المعدنية . كان لسقوطها صدى .

- لو عرف ؟ اقصد لو عرف وهو الان حتما قد عرف بعضا من الحكاية ماذا ستفعل ؟

كان هذا سؤالها الابدي الذي طرحته عليه مرارا ، لكي يعرف كيف يجيب . مرة اكد لها بانه لن يعرف فهي ترتب خروجها بدكة متناهية وحني اماكن اللقاء نائية . ولا يلتقيان الا بعد الغروب وهو بالاضافة الى ذلك لم يكن يخرج مناطق الضوء ، كان يمضي ايامه في دائرة الظلام .
- لن يضيع عند الله .

الح شحاذ عليهما . كان يسير ازادهما - عرف انه يتظاهرسو بعاهة .

- الله يعطيك ! ثم ان السيدة اعطتك ! ماذا تريد بعد ؟

- من مال الله !

مد يده الى جيبيه ، خرجت . خالية . رآها ثانية تسقط قطعة نقود معدنية في قعر الطاسة البيضاء . وثانية سمع صدى سقوطها ..
- يجب ان نقرر ! يجب !

كانا ما زالا سيران في المنطقة وقد غادرا الحديقة واقتربا من بناء الكنيسة الهائلة ، قرب قصر قديم توقفنا .

- ارأيت الى هذا الجدار ؟ كان يوما ما لنا سبورة مجانية .
البيت القديم بدا كما هو . الا ان جداره الخارجي طلي بدهان ازرق فاتح .

- لم يكن هكذا لونه ، لقد تغير مثل بقية الاشياء في المنطقة . اذكر اننا حفرنا اسمائنا عليه . لو لم يصقوه لوجدتها حتما ! ولكن هل مات الرجل الطيب صاحبه ؟ مأساة حقاً . كان شيخه . اكيد انه مات ! رأى دائرة كبيرة من الاسمنت المسلح معلقة في مقدمة بناء الكنيسة الضخمة وفي منتصف الدائرة شاهد صليبا . رآها هي الاخرى تتطلع ناحية الكنيسة الهائلة .

- لم تكن هذه قد قامت آنذاك !

- لتقم بيوت الله في كل مكان !

- لقد حلت محل بيوت الفقراء !

- لا تجدف ! بيوت الله هي ماوي عبادة الفقراء .

- من الناحية النظرية لا فرق حقا !

رأى ان فسمما كبيرا من الساحة التي كانت امام بيوت الطين المتوازية قد اصطح وديمت فوقه هذه الكنيسة الكبيرة .

- تصوري ، حتى البستان اخفى !
- عجيب ! هل كان هنا بستان ايضا !
- اووه .. بستان كبير للغاية ! طالما نسللنا من فتحة كانت في سوره لسره الانمار .

- وتسرفون ؟ الا تخجلون ؟
- صفارا ، كنا ونم يكن نعرف بعد دلالات افعالنا !
كانت يدها بارده الان في قبضة يده .
- يدك باردة !

- حقا ؟
- هز راسه تاكيدا .
- في هذه المنطقة ، كما أندكر الآن ، كنا نلعب كرة الخرق .
- كرة خرق ؟

- فقراء تما ! ولم يكن نقودنا الضئيلة تكفي لشراء واحدة من الجلد .
حتى جاء الفرج من السماء ذات يوم .
- من السماء ؟
- نعم ! من السماء ! قد لا تصدقين !

- لماذا لا اصدق ؟
- وبمما ؟
- كيف ؟
- حصلنا على كرة من الجلد !
- من الجلد ؟ هكذا مرة واحدة ؟

- لم نشترها بالطبع !
- أعرف هذا ؟
- من اين تعرفين ؟
- فقراء كنتم . لم يكن نقودكم تكفي لشراء كرة فارسلت لكم السماء واحدة !

وضحكا عاليا !
- يا لك من ذكية !
- نعم ؟

- جاءتنا طائرة ، هكذا من السماء وسقطت في الساحة النسي نلعب فيها في ذلك المساء فتلفقناها برعب ! وفام بحركة من حركات حامي الهدف .

- لقد سقطت علينا من فوق سطح هذا القصر العتيق الذي كان يهيم كالقلمة على الساحة الفقيرة . وما كادت تستقر بأيدينا حتى انطلقنا الى البستان وهناك لوناها بالطين . والتراب لكي لا يتعرف عليها صاحبها فيما لو جاء يطالب بها . ثم اخفيناها واخرجناها بعد يومين .
- ألم تخجلوا من فعلتكم هذه ؟

- كنا صفارا آنذاك ثم ان المفاجأة الكبرى هي ان صاحب هذا القصر هو الذي رماها الينا بعد ان سُم منظر كرة الخرق التي ادمت اقدامنا الحافية .

- ارايت : كيف ان الانسان ما زال خيرا ؟
- قلولي كان خيرا ! كان ذلك منذ ربع قرن ؟

وضحكا معا هذه المرة ، كانا يتبعان عن المنطقة وهما يسييران بالشارع المؤدي الى الكنيسة ذات القوس العظيم سارا صامتين . فجأة اراد ان يقول لها ماذا دار بخلده وبماذا كان يفكر طوال هذه المدة . الا ان ضياء النيون لفت انظاره اليه . رأى امامه ومن نهاية الشارع لوحة نيون بنفسجية تبدو « مطعم المطعم » .
- منتهى السخافة !

- ماذا ؟
- اراي !
- ماذا اراي ؟
- ما نك اللوحة ؟
- ماذا بها ؟
- انم يجنوا نسمية افضل ؟
- مطعم المطعم ؟
طالما ذهبت الى هناك مع زوجها .
- لم امر حتى بجواره !
- مطعم اعتيادي !
- انمر من المظاهر الفارغة .
- مدام بفر هندا . هذه الاماكن واحات صغيره للمعبيين
- لكل المعبيين ، والذي لا يملك نقودا ؟
- هناك اماكن لا تتطلب نقودا !
- الحدائق ؟
- وماذا في ذلك ؟
- هذه الظاهرة برزت عندنا منذ عشرة اعوام !
- اية ظاهرة ؟
- النسميات المرافعة - ابتدأت بالرجل الرجل ، ومطعم المطعم وانتهت بكبة الكبة !
ضحكا ثانية .
- كم اكره التقليد ؟
- من لا يحب الاصل ؟
- نعم بقدميه تتقلان .
- لو نجلس بعض الشيء !
- تعبت ؟
- لا ! اخشى انت !
- لا عليك ! اطمن . منذ اسبوع لم احرك قدما واحدة خارج البيت .
- في هذا المكان وراء بناية المطعم تماما كان يقوم طوف من الطين يفصل حقل الخس عن الشارع العام .
- تابع للبستان ؟
- لا بعيدا عنه ، يفصل بينهما هذا الشارع وبعض البيوت .
- هل كنتم تتسللون اليه ايضا ؟
- الى اين نتسلل ؟
- الى حقل الخس !!
- ابدا ! ماذا انت ؟ مجنونة ولا شك !
- لماذا ؟
- في النهار يقيم فيه اصحابه وفي الليل لم تكن نجرؤ على الافتراب منه !!
- جبناء حقا !
- لا ! كنا صفارا آنذاك : هذا كل ما في الامر !
صمتا ثانية .
كانت تتطلع اليه بامتعاض وتساؤل .
- ولكن !

اردت ان تقول حتى يتحدث عن الشيء الخاص الذي رغب بان يسره اليها في هذا اللقاء ؟ ولكنه لم يكن يصغي اليها . عندما رفعت سيارة صغيرة مسرعة عقيرتها يقودها شاب عصري تجلس الى جانبه فتاة متألقة اضطرنا ، قفزا الى الرصيف الضيق .

- اين الكلب !
- لماذا تشتمه ؟

- لو كان في الشارع ماء للوننا !

- في الشارع ماء ؟ كيف هذا !

ارادت ان تتأكده .

- لو ! لو ! اقول لو !

- ها ؟ لو ! صحيح .

- نعم لو !

- وماذا تفعل ؟

- من ... ؟ انا ؟

- نعم ؟

- حتى ؟

- لو كان في الشارع ماء ؟

- وماذا يعني ؟

- لو كان في الشارع ماء ومرت هذه السيارة الطائشة ؟

- السيارة الطائشة ! ما بها ؟

- لو كان في الشارع ماء ومرت هذه السيارة الطائشة التي

يقودها هذا الشاب الاهوج ولوثت ثيابنا ماذا تفعل به امتدت يده الى شعر راسه ودمكه بلا وعي كأنما كان يحاول ايجاد الجواب المناسب .

- ماذا افعل ؟ شباب ! لم يفنوا اغانيتهم بعدا ثم هل من الضروري

ان نقيم علاقة ايا كانت ، مع انسان اهوج فابن العقل اذن ! ايسن التجارب بعد هذا العمر الطويل ؟

- حتى اذا كان يقود سيارته بطيش تتصرف معه بعقل ؟

- في الواقع لا ادري الان بالضبط كيف اتصرف معه ، هذا

امر اتركه للظروف وللخطة الراهنة ، العقل آنذاك يتصرف بصورة سليمة وثابتة .

- كل امورك كما يبدو متروكة للظروف ؟

- الحقيقة لا اطيق الحديث الى هذا النمط من الناس . اقصد الطائشين .

- ألا تفعل له شيئا ؟

- الامر رهين بتصرفه ! ربما يعتذر !

كانا قد وصلا الى موقف الباص الذي يعود للمدينة . نظرت

الى ساعتها : كانت عقاربها الدقيقة تزحف نحو الثامنة . لقد تأخرت ، شعرت باضطراب ، يبدو انه لا يعرف ماذا يريد ان يقول لها فسي نهاية الامر .

- آنذاك لم تكن الباصات قد ظهرت بعد في شوارع العاصمة بهذه الكثرة التي هي عليها الان .

- آه ، ولكن ، ولكن ، ولكن لم تقل لي بمدى ماذا نويت ان تفعل ؟

- مع سائق السيارة الطائشة ؟ ذلك الشاب الارعن !

- اجلس !!

قالتها بحرارة . وكادت الدموع تنهمر من كآبتها وشيء ما يكاد ينفجر في صدرها .

- من الافضل ان تترك الحديث حول هذا الموضوع ما دام لم يقع بعد !

- حسنا نؤجل كل المواضيع الان .

كان الباص الاحمر الداكن يقترب عائدا الى المدينة . واحس بأنه يجب ان يتحدثها عن الموضوع الخاص بهما .

- ولكن وموضوعنا الخاص ، الا نتحدث حوله الان ؟

لم يكن لديها الوقت الكافي للإجابة ، قفزت الى باب الباص

وتركته وحيدا في الموقف يتطلع الى الاضواء الملونة التي كانت ترتجف تحت نوب الليل . شعر بنفسه طليفا . وان شيئا قليلا يتزاح عن صدره وكاهله وتنفس بعمق . وعاد ادراجه يجوب طرقات المنطقة التي

تغيرت معالمها في ذهنه وناظره .

واستطاع بجهد ان يحدد موقع الساحة القديمة وسلسلة بيوت الطين التي كانوا يقطنونها وحدود البستان الكبير الذي ازيل وانتصبت فوق ارضه الدور الجديدة والعمارات السكنية العالية والشوارع الفرعية الحديثة التي تؤدي الى الشارع العام ومنه الى حقل الخس الذي اختفى هو ايضا . وعندما وصل الى حدود الحديقة اخترقها منتصب القامة وجلس الى المصطبة الخالية بجوار الشخص التي تمدد فوقها وراح يقط بنوم عميق . احس بالخشب نديا . وكان ينظر الى الارجاج المتعانقة والتي عقدتها البستاني مع بعض فنهم اليها وانزلها ثم جلس الى واحدة ورفع قدميه عن الارض ودفع بجسده برفق الى الوراء ثم عاد الى الامام وشعر باسترخاء ونشوة وهو يروح ويجيء للخلف وللأمام . كان يرى اترابه الصغار الذين لم يعد يميز ملامحهم او يتذكر اسماءهم جميعا يصخبون حوله باصوات عالية وهم يتعلقون بسلاسل الارجاج الباقية وباقواسها الحديدية مثل قسرة صغيرة في حديقة . وفجأة احس بأنه ينام نوما عذبا هادئا عميقا لم يستيقظ منه الا ويدحارس الحديقة الذي اوقف الارجوحة برفق وهو يتطلع اليه باستغراب . استوى واقفا وهو ينفخ بنطلونه ويتمتم باعتساذار وخجسل .

- لا تعجب يا سيدي ! لم أزر هذه المنطقة منذ أكثر من عشرين

سنة ! ارجو العذرة ! آنذاك كنا صغارا وكانت هذه حديقةنا المفضلة !

- آه ، لا عليك ، اذن استمر !

- لا ! شكرا اليوم هذا يكفي !

تطلع الى الحارس وجد امامه رجلا ذا هيئة محترمة . سيدنا انيقا ولم يكن يبدو ثملا او متسكما وقد اندفع وغادر الحديقة وهو يشعل لنفسه سيجارة ، والتفت للوراء ليقدّم سيجارة للحارس الذي ما زال يتطلع اليه متعجبا ولكنه عدل عن فكرته ، وهو لا يدري ماذا دهاه هذا المساء . فالسؤال الذي طرحته عليه ما زال حتى الان يعذبه ، ولم يجد له جوابا ، حقا ! ماذا يفعل وكيف يتصرف لو تركت الاخر من اجله ؟ والان كان يريد ان يراها بشوق قاتل .

غازي العبادي

بغداد

دار الآداب تقدم

ابراهيم ناجي
قصائد

اختارها وقدم لها

أحمد عبد المعطي حجازي

٢٠٠ ق . ل

صدر حديثا

النسيه في صحارى الجبل

اعرف منها الذي هو ظلي
ومن خلف كل الستائر ادركت .. ان الذي يتمشى
عليه دم ما يزال .. وتفغو عليه الجراح ..
ويحفر في وجنتيه الردى هو وجهي
فأرعيني مثلما يربع الطفل وجه القليل .. وان كان
هذا القليل اباه ..
وقد ضمه بحنان الى صدره .. وقبّل عينيه ..
مسح ادمعه زمن الدفء
غير اني اخاف رؤاه كما كنت طفلا
وسوف اعلم اطفالى الخوف .. كني يعشقوا
العمر مثلي
وسوف اظهر آذانهم من حكايا الكرامة والثار والمدن
المستباحة منذ الوف السنين
عبرت الصحارى الى البحر .. حيث العرائش
تضحك للسفح ..
يفسلها المطر المتساقط من كوة ..
خلف عصر الضمير
وقفت احرق والبحر يهمس .. يهمس .. حتى
تلاطم

وامتدت اليد واقتلعت قلبي المطمئن
والفت به للعدم

فعدت الى وطني دون قلب
وما زلت ابكي غريبا .. تناهى الى اذني من هناك ..
صراخ علا وتخالط .. حتى عرفت العشيرة
داهمها بربري يذبح فرسانها .. ويسوي
بأعظمهم عرشه الملكي
واسمع بعد خطي .. من هنا .. حشرات لافواه
اعرفها لم تدق غير ملح العذاب .. وغير
اخضرار الحقيقة .. احرسها المستبد
وراح يعيش .. على صمتها الناطق الابدي
وجزت بكل جراحي الى ضفة في الخليج .. الى
الشرق من واحة الحب .. انظر للماء ..
حتى تبينت في الافق شيئا .. يضج
هوى في عروفي .. والماء يهمس ..
يهمس حتى تلاطم وامتدت اليد واقتلعت
عروفي المستريح ..
والقت به للعدم

فعدت الى غريتي .. وهي تهزأ بي ..
وبظل من الدم يزحف خلفي
ووليت للشمس وجهي .. وللعصر ظهري
صرخت .. من الالم المتشنج في جسدي المتهاوي
رجفت .. لان الصدى عاد اكبر من صرختي ..
ارتعش الليل منه ..

يقول :

على كتفك .. بجعبة زادك ..
كل الضماد

محمد حسين آل ياسين

غريبا اضيع بليل المدينة .. والريح تمطرني انجما
من ظلام

امدّ يدي اتلمس فيها بريقا
كانني به لؤلؤة
وما هي الا نيازك اهوت على جبعتي ..
مطفأة

واسمع من خلل العصف صوتا يذكرني بنشيج
الشياطين أو قهقهات السعال
فأعدو وكفي على مقلتي من الخوف .. في طرقات
الزحام
زحام الهياكل .. والجن .. والصور المرعبات
وكف تلوح في المستحيل الى الشمس في دارة الالق
المتواري وراء الزمن
وجسمي يبرعم الف ذراع يطول الى الافق
عند حدود الوطن
يناشد عبر سبات المدينة ما تتصدق فيه المجاهيل
من موحشات القدر
ويضرع كالذل للغييب المتلاطم .. فوق سطوح الفجر

غريبا اضيع بجرح تمدد .. حتى احتوى مدن الصمت
في أرضها المقفرة

فقام عليها دم خثرته العصور
واطبق كابوسه يربع الهاجرين بظل النخيل
وشطآن أنهره المصحرة
كان المياه تمج .. جماجم تاريخها وحوافر أفراسها
وصياح الفتوح

وتلقيه فيضا من الجبن والعزة الضائعة
وتفرق كل النيام على الضفة الوادعة
كان يدي «مريم» هزت الجذع عنفا .. فأطرها
رطب العقم ..

فاستتر الرحم يبيكي الفراغ ..
فمدت اليه يدا علقت على الجذع صوتا ..
يخيف العشيرة

وراحت تهدد في المهد طفلا .. سيولده الغيب
عند طلوع القمر
سيحمل عنها هموم الضياع .. وتحلم ان سوف
يفتح كل الرتاجات ..
تحلم .. تحلم

لكنها .. عندما ارتعش الضوء .. لم تلق الا قتिला
مسجى على وردة ..
وبعينيه ادمع كل البشر
والام عشق الاميره

غريبا اضيع وحولي تدور العناكب ..
تنسج ما عميت فيه عين الطريق
يحاصرني ألف ظل لوجهي على الارض .. لست

مواقف الاستدراكية في النقد العراقي المعاصر

بقلم
عبد الكاظم عيسى

تسميه نقدا او دراسات نقدية (٢) ، لا يتصف بادن حصيله من هذه السمات ، ولذا فهو لا يتعدى كونه انطباعات سريعة ، مبتسرة ، وتعميمات سطحية ، ومبالغات ساذجة ، ضمن دائرة الجملات الشخصية ، والنفاق الاجتماعي ، واغلب هم كتابها هو كما قال البيوت يوما ، عن النقاد المعاصرين له : ينصرف الى المصالحه ، وتخدير الحواس ، واسكات الاصوات ، والربط على الاكاذب ، والتزاحم ، والتبرير ، ومزج المهدئات الحلوة المذاق ، والتظاهر بانه لا خلاف بينهم وبين الآخرين ، وان كل ما في الامر ، انهم رجال طيبون ، بينما يخالف الشك سمعة الآخرين (٣) .

هذه الاشارة - الحقيقة ، توضح مدى احتياج الحركة الادبية المعاصرة الى النقد .. احتياجا كبيرا ، يواكب عملية التطور والابداع فيها ، فابن هو النقد ؟ .. وما حصيله تاريخ الادب العراقي الحديث من النقد ؟.

ان الجواب في الحقيقة هو الشيء المستغرب في مسار الحركة الادبية ، اذا قورنت مثلا بالحركة الادبية في القطر المصري او اللبناني ... ان النقد كان وما يزال شكلا من اشكال الدراسات الاكاديمية ، وهذا يعني تجاوزا لفظيا على مفهوم النقد الادبي ومهمة الناقد والادب ، وحتى التجاوز هذا ، لا يسمح في الكثير باطلاق التسمية على ما توفر من الكتابات - بلا انكار لقيمتها - . وهي بصورة ما ، دراسات نظرية - تاريخية ، او احصائيات وتعريف بالننتاج الادبي ، تتخللها لمسات او انطباعات او ملاحظات نقدية ، وهذا معظم ما نشر من الكتب ، ولا اريد ان القي بجرة قلم دراسات جمعت بين مفهوم النقد والدراسة الاكاديمية ، وقد برزت بنفسها ، وهي قليلة لا تعدو اصابع اليد . التي سجل عليها نقدا ، واعتبرتها الصحافة الادبية في مجال النقد ، ثم ما تاتر هنا وهناك من مقدمات لبعض العطاءات الادبية ، او التعقيبات او الهوامش الصغيرة ، والكتابات التي اشترت اليها ، وهذه الاشارة

(٢) للعلم فقط . ان نقادا عرفوا بدراسات جيدة ، كان الامل كبيرا فيهم في تحقيق ما تصبو اليه الحركة الادبية ، الا انهم لاسباب ما ، انزلقوا في سراديب المجاملة ، وكسب العيش ، وانحدرت كتاباتهم الى السطحية والمداخلة . صمت بعض ، وبعض يكتب بين حين وآخر .

(٣) نقلا من مقالة سليمان فياض ، (جيل بلا نقاد ، مجلة الادب ، ص ٧٩ ع ٥ ايار ١٩٧١

ما طرحه حزيران ١٩٦٧ ، من ثقل كبير على واقع المجتمع العربي وكبوة الجماهير العربية في تطلعاتها انذاله ، وتطور العمل الفدائي الى فعل مقاومة ومجابهة مستمرة ، وتغير الاحداث في العراق ، بصورة ما ، وما صاحبها من تجدد نوعي في الظروف السياسية والاجتماعية ، هذه التناقضات المختلفة ، برزت بشكل من الاشكال في الحركة الادبية في العراق ، وساهمت في امتداد نسخ جديد ، في جذعها بصورة واضحة ، وهو بالطبع انعكاس لوجه جديد للواقع الممتد من انتكاسة ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ حتى النكسة الحزيرية . وقد بانت القصة القصيرة اكثر انتاجا ونشرا . صاحبها المسرح في الموضوع والمترجم من المسرحيات (الطبوعة والمثلة) ، يليهما الشعر ، فالقصة الطويلة . وليس ثمة شك في ان هذا النسخ الجديد ، حمل بين طياته تطورا فنيا ، وتجديدا في الرؤية الابداعية ، متمشيا مع التطور الاجتماعي وتطور الوعي الفكري خاصة ، وهو علامة صحية في مجمل التطور الثقافي العام .

ومن خلال متابعة ورصد الحركة الادبية المعاصرة هذه ، نجدتها نفتقر الى الكشف الذي يشخص مسارها ، ويكشف ويبلور الرؤيا الصادقة مع معرفة الاصاله من سيول الزيف والافتعال فيها ، ويساهم في معالجة ظواهرها واطرها الابداعية ، من خلال تحليل ابعادها ، وتياراتها الفنية . ولا شك ايضا ان افتقارها لكشاف ... للنقد الموضوعي ، له اثره في تخلخل امتدادها وتطورها الى مراحل جديدة ، ومميزة (١) ..

واذا كانت الموضوعية والمشاركة في الصديق الفني والمعانة في الخلق الابداعي ، وابرار وظيفه الادب ، اهم سمات النقد العلمي في تشريح العمل الادبي ، فان (معظم) ما تنشره الصحافة الادبية ، مما

(١) ليس ههنا هنا تقييم الحركة الادبية المعاصرة ككل ، ولنا راي فيها ، مثبت في مقال آخر ، وهي كاي حركة ادبية صاعدة تعمل معها السلب والايجاب ، ولكن ما يؤسف ان معظم ما تنشره الصحافة الادبية وبرامج الاذاعة عندنا من نتاجات ادبية ، يكاد يكون صورة مزينة للجانب السلبي ، وبتحصيل حاصل ، ما هو الا صراخ مدبلج ، وهلوسات مراقة لادعاء تمثيلها ، امسا الخلاقون ، الحقيقيون بتمثيلها ، فاما ان تواضعهم الوبسي والاخلاقي يمنهم من التباري مع الادعاء ، او العوامل الاخرى المعروفة هي السبب الثاني .

السريعة الى واقع النقد ، تشير الملاحظتين التاليتين :

أ : عدم توفر ناقد متخصص ومتابع ، في مجال النقد الادبي ، يكتب ويدرس النتاج الادبي ، من خلال منهج نقدي ، وفهم واسع بالثقافة الادبية ، والنقدية . واعتبر هذه الملاحظة سببا مهما في تقصير النقد عن المواجهة .

ب : لا تعني الإشارة السابقة الى انعدام النقد الموضوعي انعداما كاملا ، بل تعني شح من جهة ، وتخلّف عن أوعية المستمرة ، والمتابعة الكاشفة لكل ما في الحركة الادبية من صدق واصالة ، او افعال وتهويل من جهة اخرى .

وتخلّف النقد ، وشح الدراسات ، وعدم توفر ناقد متخصص ، ادى انها تعود الى عوامل عديدة ، منها تخلّف المجتمع حضاريا ، وتخلّف النقد انعكاس لهذا التخلّف ، اذ انه اضافة الى كونه عملية ابداعية بعد ذاته ، فهو يعتمد على طروحات « الفنون والعلوم الاخرى » كالعلوم اللغوية ، والمنطق ، وعلم النفس ، وعلوم الاثروبولوجيا ، والاثار ، والبيولوجيا وعلوم الاجتماع والتاريخ وحيانا العلوم الرياضية والطبيعية « (٤) والعلوم البيولوجية » وغيرها من العلوم والدراسات التي ساهمت في زيادة فهم الانسان لميوله الفيزيائية ولثرواته وحاجاته الاجتماعية المختلفة والتي عمقت بوعي وبراعة عجبين الفترة على الفصوص في اعماقه الانسانية ومنحته المفتاح العلمي لفهم العلاقة بينه وبين واقعه ، ومن ثم القدرة على تطوره الاجتماعي ، عبر حركة القسوى الانتاجية « (٥) . وايضا افتقار الحركة الادبية الى تراث نقدي واجيال من النقاد ، يساهمون في خلق صراع فكري ، ومعارك نقدية ، ييسر الجيل المعاصر ، وسلفه مثلا ، حول مفاهيم وقيم وتيارات واتجاهات الادب ، سواء في الادب العراقي ، او العربي ، وحتى العالمي . ولعل لهذا العامل تأثيره في مبادرة النقاد الشباب ، وفي تأهيلهم للمساهمة في ابراز قدراتهم النقدية ، وامكانياتهم الادبية عبر احترام الصراع بين الاجيال ، اضافة الى التشجيع والامداد بمفاتيح المعرفة الانسانية ، والنقدية ، في كل طرقها ، واصولها ، ومناهجها . واعتقد ان من ثائراته ايضا ، تهيب النقاد والشباب في الاستعداد لمهام النقد ، ولعل اعتبارهم لما يقدمونه مفامرات نقدية اشارة لذلك . والعامل الثالث ، عامل العلاقة بين الادب المبدع والنقاد الخلاق ، فالمفروض ان تكون العلاقة بينهما علاقة سوية تقوم على اساس مقابلة احدهما الآخر ، « في معرفة وتعليل موضوعية الخلق الفني ، من جهة الكاتب ، حين يرتفع الى الترابط الموضوعي بين مسائله الخلافة الناشئة ذاتيا على نحو ضروري ، وبين قوانين الواقع وانعكاسه الادبي « (٦) . . . » ولكن واقع الحال في العراق عكس ذلك تماما ، فالنقد الجيد والحسن هو النقد المادح ، المعطر (للمنقود) باواني البخور الفارسية ، وقناني العطور الفرنسية . والنقد الموضوعي ، المبين لنواصس وسلبيات العمل الادبي مع الاشادة بالايجابيات القليلة ، هو نقد سييء ، رديء ، حاقط . . . وما شابه ذلك من نعوت . وعلى ضوء ذلك تستمر العلاقات الشخصية ، ومعظمها علاقات عشائرية ، واقطاعيات فكرية وادبية ، (بودي ان اكتب تحليلا اعمق واوسع من هذه الاشارة ، ولكن هل يسمع المجال ؟) تتحكم فيها الزمر الادبية المنبثقة من واقع التقسيمات الادبية - كل زمرة ادبية لها اسم اديب منها ، تجلس في مقهى خاصة بها تقريبا ، لا يمكن ان يخل احدهم بنظام الزمرة ، واذا سالت عن احدهم فلا تجده في غير المقر الدائم للزمرة - . هذا الواقع السييء

(٤) د. علي سعد - النقد والعملية ابداعية - الاداب ١٤ ٢٤ ١٩٦١

(٥) صبري حافظ - أزمة الجنس بين المنهج والنقد - مجلة العلوم ص

٢٣ ١١٤ ٢٠ ١٩٦٣

(٦) جورج لوكاتش - دراسات في الواقعية - ترجمة د. نايف بلوز

ص ٢٤٦ دمشق ١٩٧٠

المنتقد في الحركة الادبية تكون فيه طبعاً - ولا شك في ذلك - عقده الخواجة والبيك ، صاحبة الشأن ، ولها الامرة والرياسة ، وفيه تبرز كل سلبات التعامل الادبي والانساني ، وتتوضح شوائب الاجسواء المتعقبة ، ومواخير التفاهل الاجتماعي والتفاهل (٧) .

مما ذكرته ، يبين وضع النقد الادبي في العراق ، فلا مدارس ، ولا اتجاهات نقدية في تاريخ الحركة الادبية الحديثة وهنا . . يجب الا نفعل ارهاصات اتجاه نقدي ظهر بعيد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ الخالدة ، على صفحات مجلتي « الثقافة الجديدة » و « المثقف » على شكل لقطات تطبيقية على نماذج ادبية عراقية ، وترجمات وتعاريف بالروائع الانسانية في الادب العالمي ، واحاديث عن مهمة الاديب ووظيفة الادب ، وابداء ملاحظات سريعة عن الاتجاه الاشتراكي في الادب ، اما عناصر العمل الفني وتكوينها ووحدتها الدينامية ، فلا ينطرق لها الا لما ، وهذه المسألة داء كتاب هذه الاتجاه في تلك الفترة في معظم الاقطار العربية (٨) ، وظهور ارهاصات كان نتيجة لما صاحب الثورة من نشر الفكر الاشتراكي ، ومساهمة التنظيمات المهنية في خلق الوعي الاشتراكي بين الجماهير الكادحة . ولم تستمر هذه ارهاصات وتتلور ، فقد خففتها اجواء انكاسة الثورة ، وهذا امر طبيعي ، لكونه انعكاسا لما حل في الوضع الاجتماعي من تدهور وغزو فكري رجعي ، ثم حال الكتاب انفسهم ، بما لحقهم من تشرد ، وسجون واضطهاد . . . والخ ، ولكن . . بعد منطف حزين ، والتناقضات المشار اليها في المقدمة من البحث ، ومع نمو الوعي التقدمي ، والمشاركة الايجابية في ترجمة ونشر اسس الفكر الاشتراكي العلمي ، والانساني ، وتطور الخلفية الفكرية لقطاعات واسعة من ابناء الشعب ، عادت ارهاصات الاولى تحمل وتمثل اتجاها جديدا في رؤية الواقع ، يستند الى الماركسية اساسا في رؤياه ، ولا شك ان الماركسية كما يقول اراجون « كانت اول محاولة ، بل المحاولة الوحيدة ، التي تلزم من يعتقد بها الا ينسى ابدا انه لا يوجه كلامه الا لمن يحيطون به فقط ، وهو ملم بطروف حياتهم التي يشاركون فيها ، بل ويخاطب كل الناس ، كما هم على اختلافهم عنه ، وفي ذهنه ابعاد مستقبلهم . . (٩) » ، واول ما صدر عن هذا الاتجاه النقد النظري ، مطالبا الاديب بوعي وادراك مسؤولياته ، ومهمة عطاءاته ضمن الرحلة التاريخية والظروف الاجتماعية التي يعيشها ، ومدى تمثلها لطموحات مجتمعه ، وعصره ، واتخاذ موقف فعلي منها ، والتخلص من ادران العبث والصوفية والانهازية ، انطلاقا من خضوعه - كما يقول الناقد محمد الجزائري - « لمحصلات القوى المجتمعية والسياسية والتاريخية ، ليؤكد وجوده في اثبات هويته كإنسان يواجه الازمة ويجتازها ، لا في مناهات ميتافيزيقية او هروبية ، ولا في انسلاخ عن جلد الاحداث ولا في التسطح على اديم الاشياء . . بل في الفود داخل الاشياء وفهم قوتها واستيماب كل ابعاد مأساة انسانا في كل الوطن العربي . . (١٠) » وعلى اساس ان العمل الفني والابداع الخلاق « ليس انطواء على النفس بل انه على عكس عملية حفر السرايب ، سرايب الحجر اللانهائية والباطلة ، انه نظيرة موضوعية للعالم ومشاركة وتلاق مع الآخرين . . (١١) » . وكما أكد

(٧) هذه (الامراض) برزت بشكل واضح وسييء في ما يسمى (بجياخانة الادياء) ! .

(٨) راجع مقالة غالي شكري - الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث - الاداب ١٤ ٢٤ ١٩٦١ وكتابه « كلمات من الجزيرة المهجورة » و « مذكرات ثقافة تحترق » حيث المقالة فيهما .

(٩) اراجون ، من مقدمة كتاب « واقعية بلا ضفاف » - ترجمة حليم طوسون - دار الكاتب العربي - القاهرة .

(١٠) محمد الجزائري - ادب المعركة ام ادب الثورة - الاداب ص ١٣

١٤ ٢٤ ١٩٦٩

(١١) روجيه جارودي - واقعية بلا ضفاف - ص ٢٠٠

الناقد فاضل تامر « أن المطالبة هنا بالتزام الكاتب لواقف التطور الثوري ، لا يعني مطالبته بالانفعال والترتيب لتقديم ادب لا يستطيع ان يصل هو بوعيه وعواطفه الى ذراه ، اننا ندره جيداً ان الكاتب لا يستطيع ان يعبر الا عن تجربة يعيشها وعن وعي يمتلكه ، وافق يملا حياته ، ولهذا فلكي يستطيع الكاتب ان يقدم ادبا ثوريا مستقبلياً عليه قبل كل شيء ان يقف كإنسان في صف الجماهير وفي صف الثورة يعني امالها وتطلعها .. (١٢) » .

وتابعت بعد ذلك محاولات النقاد المؤمنين بهذا الاتجاه ، بطرح نظرتهم المنهجية في نقد تطبيقي للامال الادبية العراقية ، من قصة قصيرة ، وشعر ، ومسرح ، وقصة طويلة ، وكما ذكرت سابقاً ، فان هذا الاتجاه ، لم يواكب وبتابع الحركة الادبية المعاصرة بنشاط وجدية ، وما قدمه لحد الآن ، يبقى مقمراً ومقهما ، لكنه يظل حاملاً سمات الاتجاه ومؤمناً بان مهمة الادب والفن ليس فقط « تغيير الاطارات التقليدية للحياة ولغت الانظار من خلال التشققات والشروخ ، الى حقيقة اسمى او الدعوة اليها او بت الامل في قيامها » كما يقول جارودي (١٣) ، بل « يعبر عن الصلة الايديولوجية للفنان بمصالح اكثر طبقات المجتمع طليعية ، ويعبر كذلك عن الاقتناع الداخلي العميق بصحة فكرة الاشتراكية ، كما انه يعبر عن الفعالية الابداعية النشيطة الموجهة لدعم وانتصار هذه الفكرة » كما يرى ليثين (١٤) . ولا بد لهذا الاتجاه ان يعمل بكل جهوده ، لبلورة وصياغة مرحلة جديدة للادب العراقي المعاصر ، من واقع حياتنا الادبية ، ولا بد من اجل خدمة الجماهير وتقدم الادب والحركة النقدية من الانطلاق من شروط توفر الحرية ، وديمقراطية الرأي ، والقيادة ، ومساهمة كل الابداء التقدميين ، في ترصين العلاقات الادبية على اساس علمي منطلق من افكار العصر ، متخطين سلبيات الواقع المريع وانحدارات المراحل السابقة ، ونصائح المترجمين في ابراج اللات المتقلقة .

في التطبيق

كل الاتجاهات الادبية تعتمد على فلسفة تدعيمها ، وهذا الاتجاه الجديد في النقد العراقي المعاصر ، يستند ايضا الى فلسفة - كما ذكرت سابقاً - تمده بمنهجها ونظرتها العلمية الى الطبيعة والمجتمع والتاريخ ، وقد اصطلح على تسميته ، بالواقعية الاشتراكية ، تميزاً من الاتجاهات والمذاهب الاخرى . « والواقعية الاشتراكية هي طريقة فنية ابداعية للتعبير عن الواقع عبر افكار الاشتراكية ، انها مفهوم الانسان الجديد ، والبطل الايجابي للعصر » (١٥) منطلقة من ان « حياة الفن وبقائه كانت وستكون في اكتشاف الحقيقة الموضوعية » كما قال الناقد السوفيتي « كوجنوف » (١٦) وعلى اساس ان « رؤية العالم بالنظار الاشتراكي .. تمد الكاتب بنظرة تبلغ من الجلاء ما يتيح لها ان تعكس على نحو اعمق من اية نظرة اخرى ، تعكس الوجود والشعور الاجتماعيين وتمثلهما ، تعكس وتمثل الناس والعلاقات الانسانية ، المشكلات التي تطرح على الحياة البشرية والحلول التي تستلزمها » كما يقول لوكاتش (١٧) . تمثل هذا الاتجاه ، وتسمى الى تطبيق اسسه

كتابات النقاد فاضل تامر ، وباسين النصير ، ومحمد الجزائري ، وشجاع العاني ، وطراد الكبيسي ، وآخرون يتجهون اليه . وبديهي القول ان اختلاف الآراء في تحديد او الاتفاق على تعريف شامل واحد للاتجاه ، هي نفسها واضحة في كتابات نقادنا ، لكن تضمهم النظرة الشمولية والطموح الى الموضوعية ، وبودي ان ادرس كل ما قدمه النقاد تطبيقاً للاتجاه ، ولكن ، كما اعتقد ، ان دراسة نموذج واحد ، تكفي لمعرفة معالم اساسية فيه ، ولعل ما قدمه الناقد محمد الجزائري في كتابه « حين تقاوم الكلمة » هو المدخل في دراسة الاتجاه ، وقبل ان ادرس الكتاب ، ارى من المهم ان نستخلص اساس هذا الاتجاه ، من خلال رصدنا لما قدم ، وهذا ما يمكن تلخيصه في النقاط التالية :

١ - تحليل الواقع الادبي من خلال الواقع الاجتماعي والسياسي ، ومدى مشاركة الاديب في وعي وتغيير الواقع ، على اساس ان المضمون في الفن ، كما حدده الناقد السوفيتي ا. ايفوروف هو : « الواقع الذي يعكسه الفنان في ضوء نظره الى الكون شاملة ، وفي ضوء مثل اجتماعية عليا » (١٨)

٢ - محاربة الفكر الرجعي بكل اوجهه ، وفصح الاساليب التي يتغلغل فيها بين ثنائية العطاء الادبي .

٣ - مطالبة الاديب بالالتزام الثوري ، وتخطي عقبات التخلف الفكري ، والتهرب والضياع المستورد ، والوقوف امام مهماته الجديدة موقفاً فاعلاً ، في صف الجماهير الكادحة ، وفي صف الثورة المستمرة « وفقاً لما قاله لينين : فان الادب يصبح حراً حين تحدد تطوره فكرة الاشتراكية ، لا المنفعة ، ولا الوضعية ، وحين يتوجه الادب الى ملايين الكادحين » (١٩)

٤ - التأكيد على اثر العمل الابداعي ، وما يحققه هذا اثر في نفوسنا ، بفضل الصور والكلمات والايحاء ... الخ ، وما يحدثه من ارتباط وعواطف واحوال عقلية « وان يثير في خاطرنّا حوادث وافكاراً من شأنها ان تعبتنا مع شيء او ضده » كما يقول لوكاتش في كتابه اسهام في تاريخ علم الجمال (٢٠) .

٥ - التأكيد ايضا على الوحدة الدينامية للعناصر المكونة للعمل الادبي ، فالمضمون الجيد ، اذا لم يطرح بأسلوب وشكل جيدين ، يصبح عملاً كروكياً ، لا يؤدي الدور الذي يلتزم القيام به ، ولهذا يؤكد الاتجاه ، على هذا الاساس غير منفصل عن الاسس الاخرى التي سبقته .

وهذه الاسس هي كل مترابط ، تمثل اتجاه الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي المعاصر ، وهي العمود الفقري لألف الجزائري « حين تقاوم الكلمة » . والكتاب مقسم الى اربعة اقسام ، متصلة في مادتها كالسلسلة الواحدة ، لكنها تنقسم حسب النظرة الى جزئياتها ، فالقسم الاول في علاقة الادب بالحركة ، والثاني في انسانية الادب ، والثالث في الادب العراقي ، والختام في ادبنا والمسألة الفلسطينية . ومهما يكن - كما قلت سلفاً - ان الخيط الرابط لفصول الاقسام هو الرؤية الشمولية ، والطموح الى الموضوعية ، وتطبيق الاتجاه ، في النقد والتحليل ، لاهم مسائل الادب ، والانسان ، وارتباطها بالعصر ، والمستقبل .

- الواقع ... والكلمة -

فبعد منعطف حزيران لزم على العاملين في مصنع الكلمة الخيرة ان يعضوا بلسما لجراح حزيران ، تبدأ من تحديد منطلقات الادب ، ومسؤوليته ، ومهماته الجديدة ، وما هو موقف الاديب ؟ وما هو ادب

(١٨) عدد من الفلاسفة السوفيت - الجمال في تفسيره الماركسي -

ترجمة يوسف الحلاق - ص ٢٠٣ - دمشق ١٩٦٨

(١٩) مجلة الادب (ص ٩٢ - ع ٧٤ تموز ١٩٧٠ .

(٢٠) هنري ارفون - كتابه السابق - ص ٢٤

(١٢) فاضل تامر - نحو تعزيز مواقع الفكر الثوري - الثقافة الجديدة

ص ٢٠١ - ع ٤ تموز ١٩٦٩

(١٣) واقعية بلا عفاف ص ١٩٩

(١٤) الادب ص ٩٢ ع ٧٤ تموز ١٩٧٠ ترجمة جليل كمال الدين .

(١٥) د. سعاد محمد خضر - الواقعية الاشتراكية كما يراها الواقعيون

الاشتراكيون - ص ٩٠ - بغداد ١٩٦٨

(١٦) المصدر السابق - ص ١٠٢

(١٧) هنري ارفون - جورج لوكاتش - ترجمة الدكتور عادل الصوا

- ص ٩٦ - دمشق ١٩٧٠

الفعال للابن الكادحين ، وترصين التاريس الفكرية المواجهة ، وتغيير التشكيلات البرجوازية ، والسموم الليبرالية ، المنشئة في شروح الواقع العربي والادبي . ان « عملية البناء والتغيير الثوريين يجب الا تقتصر على تغيير ملكية وسائل الانتاج بل تتضمن تغييرا في اساليب تركيب الحكم بما يتناسب مع طبيعة ما تتطلبه ضرورة عملية التغيير من كيان لحفظ المكاسب الثورية وتطويرها الى جانب الثورة الفكرية في المفاهيم ، والثورة الزراعية في الريف ، والثورة الصناعية فسي المدينة (٢٦) » .

وما يؤخذ عليه الناقد في هذا القسم ، الاسهاب في تحليلاته ، مما لا يشجع القارئ على التركيز والتفكير ، فالمسائل الرئيسية كرها في معظم فصوله ، وهذا مما لا ينفع التشخيص العلمي والدراسة المنهجية ، رغم التأكيد عليها كمعطيات اساسية للانسان ، والواقع .. ثم ان المنهج العلمي في البحث والدراسة يتطلب الاشارة وتثبيت المصادر المستقاة منها المقولات التي لا يجد الكاتب امامها بدلا لما في ذهنه من افكار ، للامانة العلمية والتاريخية ، وهذا مما لم يشر اليه الجزائري في كثير منها ، ولا يمنع الملاحظة اشارته الى القليل منها ، والملاحظ ايضا في هذا القسم التأكيد في تشخيصه الصحيح للواقع العربي الذي نعيش ، على الجانب السياسي منه ، والتغيب على الجانب الادبي ، ورغم الترابط الدينامي بينهما ، فان الموضوع الرئيسي هو الادب ، فلزم ان ينطلق من الواقع الادبي ، ومدى عكسه وتجاوزه للواقع الاجتماعي والسياسي . وما ذكرته لا يقلل من اهية القسم ضمن الكتاب ، فالجراة في التحليل ووضع الاصابع فسي مواضيع الداء ، هي الاساس المهم ، وما يتبقى من ملاحظات تشير الى اضافات لاستكمال الموضوع ومهماته .

الالتزام ... والعصر

والادب ينطلق من « واقع الحياة ليصور اعماقها بمضامين صادقة تخدم قضية الانسان ، وتعبر عن نوازع الخير ، والتطور الابجابي فيه (٢٧) » . هذه الرؤية العلمية منطلقة من ان الفن كشف للانسان « عن كل ما هو انساني لديه ، ودلل قبل كل شيء على قوة الاساس الابداعي اللانهائي لديه ، وسواء كان ذلك في عصر سيادة الوثنية ام في بداية عصور التاريخ البربرية ام في العصور الوسطى ، ومفاهيمها الخاصة ، فقد عرف الانسان مع ذلك نفسه واصبح خالقا وسيطر بشكل رائع على العالم الخارج عن حدود سيطرته (٢٨) » . وعندما يقوم الانسان كما يقول ماركس « باعادة خلق نفسه فانه لا يغفلها في اتجاه واحد معين ، وانما يخلق نفسه في شكلها الكامل (٢٩) » . وعبر هذا الاساس ينظر الاتجاه النقدي الى الادب ، قديمه وحديثه ، فلا يرفض القديم لقدمه ، ولا الجديد لجديته ، وكذا قبوله ، بل يقبل الادب اذا كان مع الانسان وفي خيمة قصيته ، ويرفض ادب الخداع والغدبة ، ادب الابراج والصالونات ... ان الواقع الاشتراكية تؤمن بالادب الحي ، المتطور ، المبدع ، ادب الانسان الجديد المنتطلع الى مستقبله المشرق ، عبر التحامه بقوانين الواقع ، وضرورته التاريخية وتقدمه ، ومنه تنبثق انسانية الادب . وهذا اساس مهم في الواقعية الاشتراكية كمنهج انساني في الادب .. وهو ما يركز عليه الناقد - في الفصلين الاولين من القسم الثاني - رادا على الادباء النافين له . ان الادب هو نتاج عمل الانسان ، فهو لا بد ان يكون معبرا عن هذا الانسان ، وهو يخلق نفسه من جديد ، من خلال حياته ، بكل ما فيها من الفراح واتراح ، من تكسات وانكسارات ، وتطلعات الى اجتيازها .

الثورة ؟ . رغم انها مسائل بديهية لا تحتاج الى معرفة بالنسبة الى الكتاب والادباء التقدميين خاصة ، مثلما حدد شعراء الارض المحتلة ، حزيران ولادة لهم ، وكبوة ، وقد يكون الهام ، وعدوه تفجيرا للامة العامة ، لكن ما ترشح من عطور البرجوازية ، وما نضج من جسرار الليبرالية ، واهرامات الرجعية العربية ، من تخريجات وتشويهات مقصودة لاسباب النكسة ، وابعادها ، ومهمات الادب ، والانسان ، وتزويق حلول ونتائج لما بعد حزيران ، كان لا بد ان يقف الكتاب التقدميون موقفا حازما ، وبيدوا في تشخيص اسباب النكسة وكشف المهام الجديدة ، والقاء المسؤولية على مسببي الاوضاع المتخللة ، بمقاربة علمية ، مسترشدين بالنظرة العلمية ، لان الواقع العربي بعد حزيران يتطلب - كما يقول لينين - « حولا لمشكلات هي اكثر تنوعا وتعقيدا وعمقا وبما لا يقاس من تلك التي وجب حلها في الماضي » (٢١) ، ولا بد من استمرار الجماهير - بعد كبوتها - في تطلعاتها ، في التحول الاقتصادي وبناء المجتمع الاشتراكي ، الديمقراطي . وهنا تبدأ مهمة الادب الحقيقية ، مهمة خلق الثورة ، ان « لا يمكن لادب الحركة ان يكون ثوريا ، دون ان يدين بايديولوجية ثورية ، لكي يخط له وضوحا فكريا ويعمل على ايجاد الصيغة الانسانية البديلة للواقع المتخلف والمحتل والعسفي الذي نعيش » (٢٢) ، ولان الحركة ، هي جزء من الثورة ، والثورة استمرارية لا تتوقف في مثل واقعنا هذا ، فما هي مسؤولية الادب ومهماته الجديدة بعد حزيران ؟ .

في حدود ذلك ، يقدم الجزائري ، منطلقا من الاتجاه ، المفاهيم والمسائل المتعلقة بمسؤولية الادب ومهماته . ومسؤولية الادب تبدأ من التشخيص العلمي ، الدياكتيكي للواقع ، والبناء .. بناء قوى الجماهير الكادحة ، وماريس فكر ثوري مقاوم ، ومنها تنطلق مهماته ، ف « كيف نبني ثقافة اشتراكية ونرتقي بالحياة والمجتمع دون ان نعي بعق طبعة انساننا المعاصر وطبيعة الجماهير الشعبية التي تشكل الاساس في الحفاظ على الثورة ومنجزاتها (٢٣) » ولكن « الخامس من حزيران - فتح عيوننا على طبيعة تركيب وبنية مجتمعا وفكرناوسيكولوجية الحرب والسلام عندنا ، وفتح عيوننا على المتطلبات الحقيقية التي يفرضها التحول الاقتصادي للمجتمع من اجل بناء النظام التقدمي السائر على طريق الاشتراكية (٢٤) » . وهذا الانعطاف بعد حزيران تولد من طبيعة الظروف التي تعيشها الجماهير ، وتوضح جليا فيما نش من دراسات علمية لطبيعة البنى الاجتماعية وتركيب القوى المجتمعية ، وما اثاره من مناقشات جدية ، اسهمت في تحريك المجالات الثقافية في معظم الاقطار العربية . وهذا هو موقف المثقف الثوري . لكن المسألة تبقى وما تزال ، مشكلة الاقتران الدينامي بين التنظير والتطبيق ، فمن لا يفهم مهمات الحركة ، ومتطلبات المرحلة التاريخية ، واسس التحول الاجتماعي ؟ ونظ الازمة الاساسية ، ازمة الاسلوب والسلاوة العربي ، وازمة التنظيمات الفكرية و (الحكومية) السائدة في المجتمع العربي ، هذه الازمة هي الداء الواجب الاهتمام به ، وطروح الواقع العربي اليوم ، من انتكاسات متتالية للقوى الثورية في الوطن العربي ، واستشرار القوى الامبريالية ، اكبر دليل على استفحال الازمة ومن هنا يجب ان نفهم جيدا ، كما يقول ماركس « ان سلاح النقد لا يمكن بحال ان يحل محل النقد المسلح ، فالقوة المادية لا تقاوم الا بالقوة المادية ، ولكن النظرية تصبح بدورها قوة مادية وقتما تعتنقها الجماهير .. » (٢٥) . وعلى هذا الاساس تشكل مهام الادب الجديد ، ادب ما بعد حزيران ، لتجاوز حدود الازمة ، والتوجه

(٢١) حين تقاوم الكلمة (ص ١٤ - نقلا عن المؤلفات ح ٢٩ ص ٦٦

(٢٢) ن. م ص ٢٠

(٢٣) ن. م. - ص ٤٢

(٢٤) ن. م. - ص ٤٢

(٢٥) نقلا من الادب والفن في ضوء الواقعية - جون فريفييل - ترجمة محمد مفيد الشوياشي - ص ٥٥ - دار الفكر العربي - القاهرة.

(٢٦) حين تقاوم الكلمة - ص ٦٠

(٢٧) ن. م - ص ٧٠

(٢٨) د. سعاد محمد خضر - كتابها السابق - ص ٢٣

(٢٩) ن. م - ص ٢٣ - نقلا من ماركس - انجلز - حول الفن - ح ١٨٠

- أيضا - في تعريف جودج حنا ككتاب تقديمي غير حزبي ، وسارتر وانضمامه الى اليسار الفرنسي الجديد ، واسس الوجودية ، والتعليقات الجديدة في أوروبا ، دون ان يعدد ما هو ارتباطها بمفهوم الالتزام في الادب .. يلقي هذه الفقرة وسط الموضوع بصورة غامضة: (ان الالتزام في الادب يختلف من حيث الاساس - في المدارس الادبية - عن السياسة ، فان المدرسة البرناسية او مدرسة الفن للفن ، بقيت في حدود الشعر الغنائي ، والوصفي على الاخص - اما مدرسة « النقد الجديد » الامريكية « مدرسة الاسلوبيين » فهي تلتزم فسي تطبيقها لقواعد الاسلوب الفنية .. الخ و « الشكليون جعلوا كل القيم الفنية منحصرة في « استخدام نوع معين من اللغة » (٢٥) ولا ندري بعد ماذا يريد وما هو هدفه فيها ، ثم يعقبها « وكيفما كانت طبيعة الالتزام فان اثر الادبي متحيز بطبيعته ، لان العمل الادبي الملزم ليس هو « غاية مطلقة » بل هو غاية انسانية ، مرتبطة مع حرية الانسان المشددة بالمعنى الانساني الجماعي للحرية » (٢٦) ، فما علاقة هذه الجملة ، بسابقتها ، وكيف يكون العمل الادبي ملتزما ، ومنحازا ، اذا صدر عن مدرسة الفن للفن او مدرسة « الاسلوبيين الامريكية » ؟ ان التزام هذه المدارس بشكلية خاصة بها ، لا يعني الالتزام في الادب ، اذ ان الالتزام - لا يعني هذا الالتزام الشكلي ، وهذه المدارس التي عددها الناقد لا تختلف عن السياسة ابدا ، لانها افراز عن تأثيرات السياسة الامبريالية ، وهي منعكسة ومرتبطة بها ومعادية لادب الانسان ، وملايين الكادحين . ويتبين - هنا - التباس المعنى اللغوي لكلمة الالتزام عند الناقد ، ثم تعويمه لتحديداته ، وقد يكون انفتاحه العام - بلا تقييد - على الفكر العالمي ، واعتماده على مقولات مترجمة غير واضحة سببا في هذا الارتباك في الفصل ، وهو بحاجة الى اعادة نظر ووضوح اكثر ، كما في الفصل التالي (الادب وصوت العصر) . فيشخص فكر الاديب وهو « انعكاس من واقع موضوعي ، ونتيجة وعي اجتماعي معين ويكون من الطبيعي ايضا ، ان هذا الانعكاس لم يلد عفوا او آليا ، بل انه تشابك ديناميكي يتلاطم مع ملامح الوجود ، والانسان والعصر ، خلل الحضارة (٣٧) » يؤكد على ان سمعة العصر هي الاشتراكية العلمية ، « فلا بد ان يتبنى كل الادباء التقدميين الفكر الاشتراكي .. وان يدرس كل الادباء ، الاشتراكية العلمية ، والفلسفة الماركسية ، مع ركائزها اذ ان كل اثر ادبي ، يحمل عناصره الايديولوجية .. (٣٨) » والاثر الفني - كما يقول لوفيفر - « يفسح نفسه امام المعرفة بوصفه حدثا واقعا ينبغي معرفته ، والنشاطية الفنية لاثر الادبي هي امتزاج تمرسي لعملية مباشرة ، وهي متحدة بموضوعات الحياة وطبيعة الكائن .. (٣٩) » وخلل هذا الفهم يسدع الاديب الواقعي الاشتراكي ، ليكون شاهد عصره وخالق واقعه الجديد .. وابداعه يكون متناميا مع تطور حياته وواقعه ، فالادب ليس شكلا مطلقا ، « بل هو شكل تعدد سمات الوجود الاجتماعي المعين (٤٠) » وهو بصورته هذه يسهم في تفجير الازمة العامة ، في المجتمع ، والتغيير للاطر والقوانين المكبلة لحرية الانسان . وموقف الاديب تلمية ضرورة اختياره لصفة التقدمية ، وهو بها يكون متضامنا تضامنا ايدولوجيا ، مع قضية الاشتراكية ، لانها البديل الافضل لكل النظم السائدة ، ولانها الطريق الصحيح للحياة الحرة الكريمة للانسان . (ثم يناقش الناقد ويلقي اعضاءا على مسائل مهمة في الواقعية

ومدى صدق الاديب في عطائه ، وصدقه في المانة الحقيقية فسي ابداعه ، يدفع فنه الى الحياة ، والتأثير .. ومن هنا تعمل الواقعية الاشتراكية الى دراسة الشخصية الانسانية ، والتعبير عن القضية الانسانية عبر التصوير الصادق لحياة الجماهير ومستقبلها التاريخي. ولذا يؤكد الناقد على ان الادب يتميز بانسانيته ، « ويعبر عن مظاهر الحياة ، لا بشكل يشوه الواقع الموضوعي بل بشكل يخدم هذا الواقع ويطوره ، عبر عملية نفي كل ما هو لا انساني ولا اخلاقي ولا منجز ، فالانسان الجديد الذي نسمى اليه ، من خلال الادب ، هو النموذج الاكثر استيعابا لحركة الاشياء وتفاعلها .. والاكثر انتظاما في حركة الوجود والتاريخ (٣٠) » ، وعلى ان يكون مسار الكلمة في خدمة الانسان ، وقضيته ، وقوانين واقعه ، ولكونها صوت الاديب الانسان ، وشرفها في صدقها وتأثيرها ، فمهمتها كما يركز الجزائري « ليس فقط لخلق الاندهاش لدى القارئ ، بل خلق امكانية الممثل لتغيير الاشياء (٣١) » ، وان تكون مشدودة في مسارها الى الوعي الانساني ، والى العصر .. « ومن هذا المنطلق لا يمكن للاديب الانسان الا ان تكون كلمته ، هي تاريخ نصالي مشرف ، اذ ان مسارها يرتبط لحد كبير بمسار تاريخي طويل ، وملتصق بالجماهير (٣٢) » ، وهذا الاحساس بقيمة الكلمة ووظيفتها ، هو ما تركز عليه الواقعية الاشتراكية فسي الادب ، ويؤكد الاتجاه النقدي في الادب المراقبي المعاصر ، ولدورها المهم في عملية التغيير ، والتحامها بمسيرة الجماهير ، وتطلعاتها ، والتعبير عنها ، يتحدد مسارها ويتشكل مفهوم الالتزام ، الالتزام في الادب ، فما هو مفهوم الالتزام في الادب ؟

لقد تباينت تعريفات الكتاب له انطلاقا من مواقعهم الطبقية ، وتمثيلهم لافكارها ، اذ ان « ثمة ترابعا فلسفيا بين الادب والمجتمع ، الادب والحياة ، يقوم على اساس « الايمان بالانسان » كمحصلة لهذا الترابط ، وانطلاقا من واقع اقتصادي معين ، ووفق قوانين مجتمعية خاصة ، لا يمكن فصل هذا الترابط من ذهنية الاديب التقدمي ، فهو بالضرورة مع المجتمع ، والاحداث العالمية الكبرى ، فيتأثر بها ويؤثر فيها .. (٣٣) » ، لمفهوم سارتر ، او مورافيا ، او جارودي للالتزام يتباين حسب وضع كل منهم الاجتماعي ، وانتمائه الطبقي ، وموقفه الفكري ، رغم اتفاقهم في المشاركة في القضايا الانسانية والسلم العالمي ، ومن خلالها نفهم الالتزام ، فالالتزام في الادب - حسب نظرة الواقعية الاشتراكية - ليس فقط « الايمان بالانسان » كما يقول الجزائري ، بل الايمان ايضا بتطوره ، وتطور واقعه الموضوعي الى مستقبل زاهر ، والايمان ايضا بفكر الانسان الهادف الى رفاهه وخيره .. عبر الكلمة الخيرة ، المعطاء ، المعبرة والمؤثرة ايضا .. ولذا يتباين فهم كل منهم ، فليس الالتزام الزاما ، ولا خضوعا ، ولا هندا لقيم الانسان ، وقضيته المعادلة . ومن هذا فلا يمكن ربط سارتر كقاص مع شولوخوف كقاص ايضا على خط واحد في هذا المفهوم ، واساسا ، فان للالتزام في الادب ، ابعاده وحدوده ، ولذا لا يمكن اطلاقه بدون ذلك ، وهو ما فعله الناقد في هذا الفصل ، فقد تشابكت عليه خطوط الموضوع ، وتسطحت كلماته دون ان تتعمق في التحليل ، فهو يقرن سارتر كوجودي ، وبرناردشو كقاصي وكوكتو كانساني، وشولوخوف كشيوعي ، لانتقائهم - كما يقول - في الدفاع عن الانسانية التقدمية وقضية السلم (٣٤) .. ولكن هل التقوا في ما قدموه من ادب - والبحث عن الادب الملزم - بما قدموا من مواقف اجتماعية ؟ ثم يسهب

(٣٥) ن. م ص ١٠١

(٣٦) ن. م - ن. ص

(٣٧) ن. م ص ١١٠

(٣٨) ن. م ص ١١١

(٣٩) نقلا من ن. موص

(٤٠) ن. م ص ١١٣

(٣٠) حين تقاوم الكلمة - ص ٨٢

(٣١) ن. م ص ٨٥

(٣٢) ن. م - ص ٩١

(٣٣) ن. م ص ٩٤

(٣٤) ن. م ص ١٠٣

والسيطرة عليها .. «٢٥» . هذه الحرية التي يجب ان تتولفسر
لا الاختناق ، ولا الحرية البرجوازية المنفلقة .

- أدبنا .. وقضية الإنسان -

ما هو وضع الادب والاديب في العراق ؟ هل قدم الادب العراقي
صورة حقيقية لنضال الجماهير وهي تعبد درب الحرية والاشتراكية
بدمائها ؟ يقول الناقد عن الادب : « لقد كان الادب العراقي ادبنا
ثوريا ، وحياتيا ، عالج الفترة وعاش ظروفها بصدق واخلاص
وكثيرا ما عاش الادب التقدمي في العراق مع سرعة الخفة في الحدث
والتهاب السائل الطروحة .. لكنه جاء مصداقا ليعبر في صيغة
محسوسة من العالم ، بأسلوبه الجزل ومحتواه الايدولوجي الفني
نسبيا ، اذ ان النتاج الادبي في العراق اهتم بالاحتسوى الشوري ،
اكثر من اهتمامه بالشكل الفني ، تعبيرا عن العلاقة الانتاجية في
الاجتمع ، وحركة التاريخ ، وطبيعة العصر ، وقد برز ذلك في
ادب الخمسينات وحتى بداية الستينات » (٢٦) . اما الادب فمن
خلال معرفة ومعايشة للواقع الادبي ، يقسم الناقد الادباء
العراقيين الى قسمين : الاول يمتلك قضية ويسعى في سبيلها ،
والثاني ، لا يمتلك قضية ويحارب الاول . وهذا هو الواقع الادبي .
فقد سعى الادب الاول بكل ما يملك حتى نفسه الى خدمة الايدولوجية
وتعريفه ، ومعايشة قضايا الجماهير والتفاعل معها ، والتعبير عنها ،
فحصل من جرائها السجون ، والتشرد والنفي والجوع . وعاش الآخر
في صالونات الكاتب الرسمية ، وتحت ظلال النعم الماجورة ، وبالبدية ،
قاوم الكلمة الحرة ، الناضلة ، وشجع على سجنها ، ونفيها . ومع
كل ذلك .. ظل الادب العراقي حاملا سمات الواقع الاجتماعي ،
المتفجر دوما ، العبر عنه بصدق وحرارة ، وظل الادب العراقي يعاني
ويناضل ضد كل ألوان الصنف والحرمان . وبقيت الازمة ، أزمة
انسانية الانسان ، هي محور القضية ، لا أزمة الادب وفنونه ، ولا
شكليات التازم البرجوازي ، بل « أزمة الانسان امام مقومات حياته
وجوده وتحركه » (٢٧) . ومع هذا كله ايضا ، لا يمكن اغفال الحقيقة .
« في العراق ليس ثمة ادب او فن اشتراكيين بشكل واضح ، وان
بعض الكتابات التي تدعي الاشتراكية لها تفتقر لجوهر فهم الانسان
الاشتراكي ، والقاعدة الاشتراكية في المجتمع ، والنظرة الاشتراكية
للحياة وروح العصر .. » (٢٨) . هذه الحقيقة يركز عليها الاتجاه
النقدي ، وهو يحلل واقعنا وفكرنا ضمن المرحلة الادبية التي نعيش ،
ويطالب بتفهم واع لها ، وان وجود افكار اشتراكية لا يوفّر
بالضرورة ادبا او فنا اشتراكيين في هذه المرحلة بشكل خاص « لان
القاعدة المادية لا تزال تتخبط بمتاهات طبقية غير واضحة ، وان جهدا
تاريخيا وثوريا طويلا ، تقتضيه الضرورة لتصفية كل مغلفات
الاستعمار والاقطاع » (٢٩) كما يؤكد الناقد : « ان افتقار الكتابات
الطروحة الى عمق نقدي ، او منهجية واضحة ، هو افتقار في الجوهر ،
الى فهم ايدولوجي واضح للحياة ، ولقضايا الانسان والعصر
والحركة » (٣٠) . لذا يتطلب الآن ، ادبا ثوريا اكثر وهيا ، والقدر

الاشتراكية والاتجاه النقدي ، مبتدا ، بالماركسية والادب الواقعي ،
ادب اشتراكي ام واقعية اشتراكية ، عن البطل في الادب ، حول
الادب البرجوازي وحرية الفنان .. معتمدا على اراء ارنست فيشر ،
واراجون في مقدمته لـ « واقعية بلا ضفاف » .) . وقد لاقى الواقعية
هجومًا من كثيرين .. اكثرهم لا يهاجمونها لاسمها فقط ، وينسبون
الخروج عن (اطرها) . بل للفكر الذي تحمله سمه لها . وقد دارت
نقاشات ومحاوالت عديدة ، وما تزال لتوضيح مدلولها ، وتعريف
اسمها ، ولكن المجمع عليه ، ما دام الاساس هو الواقع الموضوعي ،
فان تقديمه من خلال تطوره الثوري ، وعكسه من خلال رؤية علمية
للمستقبل ، هو الذي يحدد مدلول الواقعية في الادب ، وهي بهذا
رفض للرومانسية الساخطة ، كما يقول الناقد ، ورفض لكل اساليب
المودرنزم الانتقادية . وليست التسمية التي يريها فيشر ذات اهمية
في انهاء الصراع الفكري والجدل حولها . والادب الواقعي المستدير
بالاشتراكية ، المنتم بحركة الجماهير والتاريخ هو ادب الواقعية
الاشتراكية ، وهو الذي - كما يؤكد بيلنسكي يعكس الحركات التحررية
الجديدة « وهنا يكون تأثير الادب اعظم واعظم ، فالادب لا يعكس مثل
هذه الانطافات في المجتمع وحسب بل يجعل من نموها ايضا ، انه
يكون في الطريق دليلا بلنا من ان يسير في الدليل (٢١) » ويتمثل هذا
في « البطل » الذي تصوره الواقعية الاشتراكية ، وتسعى الى تقديمه
وهو المثل الاعلى الاجتماعي من وجهة النظر الماركسية ، كما يقول
الناقد - « فالانسان الجديد الذي نسعى من اجل ان يكون هو انسان
القرن الحادي والعشرين ، انسان المجتمع الاشتراكي الجديد ،
والجماهير التي تشكل الحيز الاساسي في المسامين الادبية والفنية
الاشتراكية ، تمتد الانسان الجديد ، بطلا ، وهو انسان اجتماعي
موجود ينمو ويتطور من خلال تطور المشاريع الاشتراكية والمجتمع
الاشتراكي .. » (٢٢) « والبطل كنموذج يتأتى عبر مسائل تلقائية « وعبر
فعالية الحياة ، وغنى التماخف بين الكائن البشري المدرلة وبين
الجماهير صانعة التاريخ (٢٣) » ، اما عن البطل الجديد في الادب
المربي ، فيجده الناقد بالفدائي الثوري ، والفدائي الشوري
« ليس المناضل الذي يحمل السلاح - وحده - على الارض المقتنصة ،
بل انه المناضل الذي يهدي حركة التحرر الانساني ، وبناء المجتمع
الجديد ، في كل مكان على ارضنا العربية ، انه الثوري الذي
يسهم في الكفاح ضد الصنف والاضطهاد ، والذي يسعى من اجل
نظام حكم تقمي في وطنه ، وهو المناضل الذي يسعى لدفع مجتمعه
نحو الافضل ، نحو البناء الاشتراكي ، وهو كل انسان يملك رؤياه
الثورية من خلال نظرية مرشدة ، ليكافح كل تظاهر السلب في
الحياة والمجتمع والعصر ، والانسان الذي يربط مصالحه كلها ،
ومصيره بمصائر البشرية التقدمية جمعا ، انه الانسان الذي يحقق
كامل اعمال الفدائي الثوري » (٢٤) وهذا ما يؤكد عليه الاتجاه
النقدي ويطالب به ، لان منطقت حزيان - كما شرحنا ذلك - يعكس
ويطالب بهذه الحقيقة ، وهذا لا يتوفر بشرط الحرية ، فما هي
الحرية التي نريد ؟ ان الحرية ضرورية للاديب والفنان ، ويتوفرها
يستطيع ان يقدم عطاءاته الهادفة ، وهي ليست تلك « الحرية
الارادية التي يتشبث بها السرياليون » .. « والحرية هي ارتباط
الانسان بالوعي الانساني ، انها اختياره الواعي لمسؤوليته التاريخية
وللتزامه .. » « وهي كما يقول ماركس : ادراك للحاجة او الضرورة

(٢١) نقلا من ملحق كتاب : نقاش حول الادب الاشتراكي والادب

البرجوازي - شاو شوان لين بغداد ١٩٥٩ - ص ٧٥

(٢٢) حين تقاوم الكلمة ص ١٢٥

(٢٣) حين تقاوم الكلمة - ص ١٢٨

(٢٤) ن.م. ص ١٢٥

(٢٥) ن.م. ص ١٢٢

(٢٦) ن.م. ص ١٤٢ .

(٢٧) ن.م. ص ١٥٧

(٢٨) ن.م. ص ١٥٨

(٢٩) ن.م. ص ١٥٩

(٣٠) ن.م. ص ١٦٠

على التعبير عن طبيعة المرحلة التاريخية ، وتركيب القوى الانتاجية الجديدة ، ومتطلبات الواقع الراهن لمجتمعنا.. فهل قدم الادب ذلك، وماذا قدم للمسألة الفلسطينية ؟ هل تجاوب مع القضية الفلسطينية، واستفاد من المحن التي مر بها ؟ كيف عكسها ، او تفاعل معها بمسا طرحته كتاباته ، وهل كان بمستوى القضية والثورة والانسان ؟ . ان الادب هو انعكاس للواقع الموضوعي وتجاوزه، ولكن تشعب الممارسات الثورية ، وقوة الاجهزة المعادية للانسان في الوطن العربي ، أدت الى تمزق القوى التقدمية ، وتشتيت نضالها ، وبالتالي الى تحديدها ، والتاثير على الادب كانعكاس لمظاهر هذا الواقع المؤسفة ، فلم يستطع ان يتجاوب ويتفاعل مع القضية الفلسطينية ، اصف الى ذلك انحراف الواقع والوجود العربي عنها ، ونظام التجزئة الشكلية ، واستمرار الاجهزة الحاكمة وقواها الداخلية كقوى تسلطية ومائلة للواقع القطري، والقومي ، وغير قادرة على ارتباط مع القوى الجماهيرية وطلاتها .. وهذا ما يمينه الناقد بخاتمة الكتاب ، بعد ان يستمر بتحليل الواقع العربي من الجانبين السياسي والاجتماعي ، ثم يرجع الى دور الادب، والشعر خاصة ، مستشهدا بشعراء المقاومة العالميين ، الذين قدموا انفسهم وعطاهاتهم الابداعية مشاعل نور في دورب النضال والمقاومة

لكل اوجه الظلام ، ويخلص الى المطالبة بتفهم القضية ، وادراك ابعادها ، وابعاد المعركة الحالية ، وقضية الانسان العربي ، وموقعه امام الهجمات القادمة من كل القوى الاستعمارية والصهيونية والرجعية والطواير الاخرى . واخيرا .. اين موقع الانسان العربي وقضاياها في الادب العربي ، والعراقي ؟

لماذا لا يتوفر هذا النقد ؟ ويلقي الاضواء على الركود ، والسلبية في هذا الواقع المدان ؟ ولماذا ؟

ان مصطلحات « حين تقاوم الكلمة » قدمت ما تستطيع قوله في واقعنا الراهن ، مناقشة ، ومحنة مسائل ودراسات في الانسان ، والادب والمصر ، ولكننا نظل نتساءل بعد .. عن كل ما يدور في ذهن الانسان العربي ، فهل قدم الادب ، والنقد ، اجوبته عليها ؟ ونرجو ان يكون ما قدمناه ايضا حاسما بسيطا للاتجاه النقدي في الادب العراقي المعاصر ، وايضا ، نرجو ان توفي الكتابات الاخرى حقها ...

عبد الكاظم عيسى

العراق

الثورة الجنسية

تأليف جورج بالوشي هورفات

ترجمة الدكتور سامية اسعد

يمالج هذا الكتاب احدى المشكلات الهامة التي يواجهها عصرنا إذ يتحدث من ثورة حقيقية في الاخلاق ، اي عن احلال نظام جديد محل النظام القديم البالي ، فيما يخص الملائمة بين الجنسين قبل الزواج ومدى ابحاثها ، وفي اثناء الزواج وما يترتب عليه من اجهاض وطلاق وانجاب الخ .. وتتلخص النتائج التي انتهى اليها المؤلف في ان العالم شهد ثورتين جنسيتين تطلعا من التزامت اليه الاعتدال تارة والى الاباحية والانحلال تارة اخرى ، وفي ان الثورة في العالم اجمع بدأت تتحول من كائن طالما احتل مرتبة اثنى من الرجل الى كائن حر له مكانته الاجتماعية ، بل له مكانة تفوق مكانة الرجل احيانا ، كما في اميركا حيث المرأة متسلطة ..

وقد عالج المؤلف موضوعه بطرق مختلفة ، ففي السويد مشلاجرى تحقيقا مع الطلاب ، وفي افريقيا طالع « بريد القلوب » وفي فرنسا دجع الى تحقيقات المجلات النسائية المتخصصة التي يقرنها برأي الدارسين مثل اندريه موروا وسيمون دو بوفوار ، وفي ريسو دي جينيرد شرح بسيكولوجية الذكر في اميركا اللاتينية ، وفي اسبانيا هجر عن دهشته لنيران الجحيم التي ما تزال تسمود روح المرأة وحسها . وتعمسل له المانيا والولايات المتحدة واليابان وايطاليا والعالم الاسلامي حصادا من الحكايات ذات المفزى ووقائع طريفة من الحياة .

والخلاصة ان هذا الكتاب الذي لا يمالج موضوع الجنس من الناحية البيولوجية يعتبر اول محاولة شاملة لدراسته من الناحية الاجتماعية على الصعيد العالمي ، بأسلوب مشوق جذاب ..

المن ١٩٨٥ ل.

صدر حديثا عن دار الآداب

الحضور والغياب في تضاريس جبل الدخان

وأعلم أنك حبلى ، وهذا زمان نظارد فيه ، يصادر
حتى ابتسام الطفولة . يرقب .. يسمع كل جدار .. لان
صغيرا أبى أن ينام . مواويل ضيم تهدده بالتجاع
.. تدق على وجع ورثوه . أبى أن ينام .
عصاة النواظير مدت ، تطل عظام الذي في الضمير يبرعم
لحنا ، ويهمس ان الصباح قريب ، ويطمح أفقا جديدا
لكل صفار الطيور !

فأين الامان ؟!

تموتين ، لا . انها في لحاء الجذور حضور كمين يعمق
مد الفجاءة . تسكن قينا ، وتسكن فيها .

تفر المسافات نحوي ، يراشق كل النوافذ غيث الراق ،
هنالك عطشى رمال الخصوبة .

على وهج الشمس عند الظهيرة ..
تنوء ، تن ، وتنشق - نصفين - بذرة
فتبتسمين قليلا . أراك ، وأحيا التوهج ، افرح ، لا
استطيع

.. فأبكي . لعل النخيل رأتك انبثاقا خطيرا ، وأنت
هنا في الخليج .. تحلين شعرك عند الشواطىء ..
تفتسلين بماء الخليج وعطر الجباه الوضيئة ..
وتقتسمين الهموم رغيفا مع الكثرة الجائعة .

علي عبدالله خليفة

البيرويس

تنامين فوق العباب حقولا ، وأطياف ذكرى حميمة ..
توارىخ الف من السنوات لهاثا . تنامين ، يسكن فيك
انفجار الزوابع . هذي قطاة تحط على وجنتيك ، لان
الرياح عسيرة ..

وأنت بدرب النزوح منارة ..
تلوحين ، يقطر منك التوجس ومضا ، ويلقاك في
العرض والطول هجس البلاد العظيمة .

تغبين ، طال انتظاري . فرغت ، وكانت جميع الجهات
صديئة ..

وكلمة نجواك كانت .. صديئة ..
تغير لون الدراري ببحر تدنس .. ضاعت نجوم
ثلاث . وما زال يطمع حوت البحار العميقة .
جميع القوافل مرت بصمت ، وسرب اليمام الحزين تدثه
يشكو . أرى كل شيء تساقط .. هشا ، بدون
عناء الرياح .. سريعا ، ولكن صفار التنوء المكينة ..
تلم شرار ارتطام الرياح ، وتقذخ في الليل برق الرعود .
تمادى وحقر فينا الغياب ، فقدنا التوازن ، هب يعرني
وكننت حضورا ملانا به الذاكرة ..

مسكنا بكتنا يدبك ، رأينا القشور تباعا ، ذهلنا ،
وزدنا التصاقا .. ركبنا الرياح ، وكنا نريد التغير ،
هات املئنا .

تغبين ، طال انتظاري . وكاد الوقوف ينال .. وكدت

قصة بقلم
محمد محفوظ

الليل الطويل

في ارض الفرفة .. وهبط بجسمه الاعلى راكبا بجانبه ومد يده
يتحسس جبينه الساخن .. فزاد قلقه .. وشعر بطعنات حادة تجز
في اعماقه .. فقام متهاككا وقال لزوجته :
- الحمى لازالت تمسك براس الطفل ..

تمتت زوجته بكلام خافت لم يسمعه وهو يعود الى السرير
بجانبها .. مد رجله واراح ظهره على الفراش ورأسه على الوسادة ..
وحاضن بين كفيه خلف رأسه .. وقال دون ان يلتفت اليها ، والحمى
تنفث براس الطفل حرارة مخيفة .. ما العمل ؟
لم تجبه .. فعاد يسألها :

- هل ضبطت منبه الساعة على السادسة صباحا ؟
لم ترد .. وانما حركت رأسها ببطء مؤكدة ذلك ..
نظر الى الساعة القابعة فوق دولا الملبس ورأى ذراعيهما
عند الواحدة صباحا .. وشعر بهمّ ثقيل يخنقه ويشاعف قلقه ..
قال الى زوجته دون ان يلتفت اليها :

- الوقت يمر سريعا .. وأنا لم أتم بعد .. وفي الصباح سأنهض
من النوى متاخرا كالمادة ، وبثاكير سوف تعرض لعقوبة صارمة كما
أكد لي ذلك المدير .. قبحه الله من رجل شرس : كم تمنيت مرارا في
داخلي ان يهسه قطار او تطويه حافلة بين عجلاتها .. ولكن هذه
الامنيات طيل من عمره ليبقى كالشجا في حلقي ... لقد اندرني الوغد
عدة مرات .. واقطع من رائي اياما كاملة لساعات او دقائق معدودة
تفويت انائها عن ميعاد عملي .. يسره كثيرا ان اأخر او اتفيع عن
العمل ... لان الفرصة تسنح له لسكب مغروجه القدر فوق رأسي
على شكل اعتراضات ونصائح وأنا أمامه في موقف ضعيف ، بينما
يغالب سكرتيته القبيحة المطرة نظرات الزهو والاعتزاز .. ولا يجد
مني الا كلمات مبغرة تهدد كيانه المريض وتريح اعصابه الكليّة وأنا
ادافع عن سبب التأخير مترجما ، ومبتلما أعصى الكلمات الملفمة بالقبح
والاستنفار ..

ذراع الساعة الكبير افترق عن الذراع الصغير فوق الواحدة
وبدا يتمدد فوق الثالثة .. الوقت يمر سريعا .. والنوم جفائي بخسة
... وفي السابعة يجب ان اكون فوق العمل .. حتى ولو كنت جشة
هامة .. المهم ان اصل باية وسيلة ليبقى موردي في العيش متصلا .
لقد اندرني اليوم برعونة بالقّة وأنا احمل ابني المريض ولوح بيده
امام وجهي مهددا ... وقال لي :
- أنت مسؤول عن النتيجة بعد اليوم .

كانت الطائرة تنساب بين السحب بسرعة مذهلة ولكن احدا من
الموجودين في جوفها لم يكن يشعر بهذه السرعة ، وكنت اجلس بجانب
احدى النوافذ وفي المقعد المجاور يجلس ابني الصغير (حميد) . ومن
خلف النافذة استطلعت ان اضبط سرعة الطائرة وذلك من خلال كتيبان
السحب المتراجعة الى الخلف بقوة والتي تتراى كندف من القطس
ناصع البياض .. كانت المصيفة تسير برشافة وهي توزع ابتساماتها
المخاتلة بين الركاب ، وتتودد لبعض الشباب ، ولكن حين طلبت كوبا
من الحليب لابني وآخر من المربطات لي تعامت الشيطانة ولم تجب طلبي
الا بعد لاي ومماثلة ، تابعتها بنظراتي مرات عديدة وهي تنحني ملاطفة
في حديث هامس مع احدهم راق لها مظهره ، وتتزعزع آخر من حديث
مع جاره فبدت لي كأنها فتنة اريد لها ان تفجر الطائرة بفعل تقاتل
ركابها عليها .. لم يكن احد منا يعلم الى أين تسير بنا الطائرة
ولا من أين التفتتنا .. ولا يود ان يطرح سؤالا بهذا الصدد .. بل
الكل لاهون في احاديث متقطعة ونظرات زائلة تتوزع عبر النوافذ
وحول وجه المصيفة وردفيها الثقيلين .. وكنت الوحيد من بينهم الذي
يتتبع نظراتهم وحركات المصيفة الحسناء .. وفي احد المقاعد المجاورة
لنا رايت رجلا عجوز يطارد المصيفة بعينه الكئودتين طوال الوقت ..
وحين قدمت له كوبا من الشاي لمس يدها برفق وفزل ، فرمته زوجته
برمقة تهديد غاضبة ولكرته بكوعها .. فتراجع وانكمش فوق مقعده، وطوح
بنظراته عبر النافذة مع كتل السحب المتطايرة .. ابتسمت فتسائل
ابني عن السبب ولكني لم اجبه .

فجأة شعرت بالطائرة تهتز بعنف وتقاتل الطببات بشراسة،
فدسست عيني عبر زجاج النافذة ، الى الخارج فرايت جناحيها
يتمايلان كجناحي طائر مهيف وجسدها يتطوح في الهواد مثل بالون
تتقاذفه الرياح الشديدة .. وحين جمعت شتات نظراتي المبعثرة
من الخارج رايت باب الطائرة ينفرج ، ويتبخر الموجودون عبره كالمدخان
واحدا اثر آخر الى الخارج ، ورايت ابني الصغير يتبع الجميع ،
وعندما ما حاولت الامساك به اصطدمت يداي بعزم من السحب ..
واخذت اصرخ .. وأنا متخثر بباب الطائرة ، ولم انتبه من هذا
الكابوس الا حين ايقظتني أنت .. حمدا لله .. ولكن هل اعطيت
(حميدا) دوا ؟

(ردت زوجته - نعم ، قبل ان ينام)
نهض مهرولا فوق السرير الى حيث يرقد ابنه فوق حصيرة بالية

صارخ صامت تهز أعماقي بعنف .

تقلبتي على مشاعري الطعينة وأنا أدفع بيدي باب غرفة الطبيب ،
وفوق صدري يلبد طفلي الاليم ، تهرس جسمه الضئيل (الحمى) .
ذراع الساعة الكبيرة زحفت الى الساعة .. وشكل خطا مستقيما
مع الذراع الصغيرة .. والنوم لم يات بعد .

حدجني الطبيب بنظرة ضيقة ، وهو يلتهم انفاس سيجارته المتهاكمة ،
فحييته بأدب وتواضع فهز رأسه ، وقلمه المنتصب بين أصبعيه يجري
على الورقة امامه مشكلا كلمات مقروءة .. وحين سحبت الكرسي الذي
امامه لاجلس عليه رمقني صجرا واستمر يشق الاحرف على الورقة
برضا كامل .

رفع رأسه وسألني عما بالطفل من علة .. فتدافعت الكلمات
من فمي بدون ترتيب .. انزعج .. ورفع يده في وجهي .. واستكني ..
ثم نقل سماعته في مواضع مختلفة من جسم الولد .. وبدون اهتمام
اعاد السماع الى الطاولة امامه .. وأمسك بورقة صغيرة وكتب
الوصفة ، وناولني ايادها دون ان يلتفت الى وجهي .. لم أفضب منه ،
بل اشتقت عليه ، لأن تراحم الرضى يهصر أعصابه ، وهو الوحيد
في الدوام ، وقد ظل وجهه الارهاق ، ونال من نفسيته .

يجب ان أسرع فورا .. فالبفل قد سحنت له الفرصة لاكملي .
امام مغزن الادوية كان طاوور آخر في انتظارني .. لوحست
بالروشة امام وجه الموظف .. لكنه تمامي ولم يمرني اهتماما .

نفس النكهة المقرزة تلاحقني في الطوابير الطويلة . وضعت الطفل
على منضدة طويلة متأكلة ، وتاهيت للمصراع .. وفي لحظات اندفعت
كالسهم الى نافذة المخزن ، مخترقا ، الكتل المريضة ، وحين وصلت ،
زجر الموظف وهو يفتح حدقتي عيني في وجهي غاضبا .. فاكلمت
نظرائه وابتسمت وأنا أحبيه ، وأسأله عن حاله ... فشمع بالأحراج
.. واغتمت الفرصة .. ودفعت بالروشة امامه .. فالتقطها ونظر
اليها ... ثم رفع عيني الى وجهي ، وقد هدأت علامات الغضب
منها ، وقال لي صارخا ليوصل صوته الى اذني عبر الضجيج
الصاخب :

- هذا الدواء غير موجود .. اشتره من صيدلية أخرى .
فصرخت اسأله :

- ما سبب الاسهال والحمى ؟
رد صارخا :

- الدباب .. والجراثيم .

مشيت الى خارج المستشفى وفي رأسي مشكلتان .. البفل في
الإدارة .. وضمن الدواء . اما الثالثة التي لا تموت .. فهي قديمة منذ
وحيث نفسي .. وتتلخص في الحلقة المتصلة من القلق المستمر ،
والعذاب المنيذ المتنامي ... الامراض المتتابعة بين افراد أسرتي ...
وهموم العيش اليومية .. ومطالب الحياة المستمرة .. والقلق الخفي
من أي شيء ومن لا شيء .

سألت مرة احد الاصدقاء عن سبب المشكلة الثالثة ، فاجابني :
- انها مشكلتنا جميعا في الشرق .. فحين يتزوج الواحد منا ..
ويكون أسرة .. يكون مسؤولا عن مشاكل الشرق كله .
ولكني أحمل مسؤولية الدنيا كلها .

قال :

- تتفاوت نسب المسؤولية ، حسب نسب الحساسية لدى كل
واحد منا .

وحين اتجهت الى باب الخروج حولت وجهي الى سكرتيرة رأيتها
تبادلته ابتسامة اعجاب فاستمر في جوفي لهب جهنم كله ..

وفي صباح اليوم حين قالت لي ان الولد مغموم وعنده اسهال
شديد ، اضطريت بالفعل وحملته الى المستشفى .. كانت الساعة
تاكل الوقت بنهم شره ، وأنا أحترق مع كل دقيقة تنسلخ من عمري ..
وانفاس السجائر تذيب نفسها بين شفتي اللطامتين ، وتملأ زوايسا
الرقتين بمواد النكوتين المبيد والساد للشهية .

لاول مرة عرفت بان للمرضى نكهة غير لطيفة ، يضاف من قبورها
الغرق المظلم من الاجساد العليقة .

تجاسم الضيق في داخلي .. فخرجت من الطابور الطويل احمل
هوق صدري ابني الصغير .. واقتربت من مسجل الاسماء ، وكان
رجلا قد تمدى الاربعين من العمر ، يعتز كثيرا بوظيفته ويشعر بانها
جملته مهما بالنسبة لطوابير المرضى .. قبل ان افتح فمي بكلمة رجاء
صعد الى وجهي عينييه المختلفتين خلف زجاجي نظارته القذبة وزار أمرا :

- عد الى الطابور يا رجل .. اذا كنت مهتما بقيمة الوقت .
ثم حدق في وجه زميلته المريضة .. وانفجر الانسان في ضحكة
لا معنى لها .

ابتلعت ريقتي وعدت الى الطابور ، وشممت تلك النكهة القبيحة ،
وشعرت بألمائي الخاوية تغرز الى قصص الصدر .. فتذكرت بانني
لم أتناول طهوري هذا الصباح .

دفعت يدي الى جبهة الطفل اتحسها ، كانت (الحمى)
تتشارس في هجومها اللثيم على الطفل الضعيف ... انزعجت ...
وخرجت من الطابور مرة أخرى ، ولأول مرة حين أتزل الطابور يفرح
المرضى الذي كنت اتقنه .. وسررت كثيرا ساعتها لانني استطعت
ان افرح بعض البائسين المحتاجين لنفخة شفقة .. سحبت نظارتي
من التامل الزائف .. واوقفتها على وجه المريضة الشابة .. كان جمالها
متوسطا .. وثوبها الابيض اللانكي يتدل الى ركبتيها . وبدت لي
ساقاها جميلتين ... نظرت الى وجهي ... فالتفت عيوننا في نظرة
خاطفة .. ثم عادت وركزت نظراتها على وجهي كأنها تذكرت شيئا
فقدته منذ لحظات .. فابتسمت لها بحزن عظيم .. فابتسمت ...
وأومات لها برأسي اطلبها ... فلبت ... واقتربت وفسي عينيها
السؤال .. قلت لها بدون مقدمات :-

- الطفل مريض .. لا يحتمل التأخير .. والبفل ينتظرني في
الإدارة .. واذا لم اصل هناك في اقرب وقت .. فسوف يلحقني
بالواد الثالثة في مكتبه .. توسطي لي عند كاتب السجل .
ابتسمت محرجة ... وردت :-

- انه قانوني .. ولكن سأحاول .. ان نزع من الشباب لا زالت
في عروقه ... وهذا ما يشجني على التوسط .

ابتسمت مرة أخرى وهي تنجبه اليه .. دنت برأسها من رأسه
المنكب على السجل الكبير .. وحين تسالت الى انه رائحة عطرية
خفيفة .. تنبه لها .. ورايتها تهامسه بكلام لا يسمعه غيرها .

طفت على وجهة مسحة من الارتباك .. ورشقني بنظرة كرسية ..
ثم عاد وسحبها متراجعا ، ورد عليها بكلام مقتضب يشوبه التقطع .
وأخيرا هز رأسه موافقا انه يتخذ أمرا خطيرا .

وارتسمت على وجه الفتاة فرحة غامرة وهي تحمل لي نبأ
الموافقة ، وفي تلك اللحظات رأيتها قد تخلقت ، وبدت أكثر جمالا
وبهاء . دنوت نحوها بنظرات العرفان .. فغطمت سعادتها ، وخطوت
الى الداخل .. وعيون الرضى تنهش خلفي ، وتلاحقني في احتجاج

وضعت ابني فوق حصني ، وارتحت رأسه الدافئ فوق صدري ، وأنا محشور في سيارة الاجرة الصغيرة . احد الركاب كان يتحدث عن اختفاء بعض المواد الغذائية وكنت احدث نفسي عن ثمن الادوية الضرورية .

رجل بجاني رفع يده الى راس ابني ، ومسد شعره .. وسألني مجاملا عن حاله .. رددت عليه :
- اللباب والجراثيم .. وادارة الصحة .

لم يفهم .. ولم يستفهم ... بل عاد الى وضعه الاول .. وصمت . نزلت من السيارة مهولاً في طريقي الى الادارة دون ان اطلق بسباب السيارة خلفي .. كنت مشغولاً بحمل الطفل ومتابعه .. وبأمور أخرى كثيرة تنتظرني .

اعتقدت وأنا ادلف من باب المدير الى الداخل .. بأنه سيرق نحالي ، وسيقندر وضعي ، ولكن فوجئت بانذاره يقطع وجهي ، ويلتزل اعصابي ، حملت الولد الى البيت ، وعدت الى الادارة على الفور دون ان اتناول فطوري ، أو ادبر ثمن الدواء .. وحتى لا أرخي للبلبل العتي الحبل الذي سيسنقني به .

بعد انتهاء فترة العمل اتجهت الى الصيدلية راساً .. ورجوت صاحبها ان يهني الدواء على ان اسدد ثمنه آخر الشهر . تباطا لحظات .. ولكن زميلاً لي كان يقف بجاني غمزه مطمئناً وكان يعرفه .. فوافق .

لذراع الساعة الصغيرة اقترب بحنان من الثانية ، وزميلته تعدته واستقرت على الثالثة .
- هل أعطيت الولد الدواء .

« لم ترد عليه .. كرر السؤال مرة ثانية .. لم نجب .. حول رأسه اليها فوجدتها نائمة . واستوى جالساً فوق السرير بجانبها . ادراج عينيه برهة فوق وجهها يتفحصها كأنه يراها لأول مرة .. انفاسها منتفخة .. وفمها منفرج قليلاً ، وتخيل زفيرها يندفع من رثتيها عبر فتحتي الانف والفم المنفور مناصفة .

نزل من على السرير واتجه الى ابنه الصغير ، وتحسس رأسه بيد راجفة .. تراجع الى الخلف مغموراً .. واستند رأسه المهموم بكلتا يديه ، وأخذ يعلق بعينين وسنتين في وجه ابنه المريع بجزن » .

ثم تتم بصوت غائب :

- لماذا ؟ .. الله يعلب الحساسين .

« رنا الى اطفاله الثلاثة الآخرين بنظرة حنو وحب ، وقام يسير الى السرير وجلس بجانب زوجته .. سمع فظيظها .. فحول رأسه تجاهها بدون قصد ، ورأى فمها لا زال منفرجاً كما كان ، وحشحة السرير اثناء تقلبها يحدث في قلبه اصداً متقطعة للوحشة الكابسة في أعماقه ، أحاسيس الاشتها ماتت منذ مدة طويلة .. أصبح يمارسها في اوقات متباعدة كواجب اضافي لا غير . عاد يكلم نفسه بصوت خافت » .

اشترت حزمة من « القات » لابدد كرب اليوم .. هكذا اقنعت نفسي .. ولكن كانت النتيجة عكس ما توقعت .. طار النوم من عيني . وتراكم القلق والضيق والحزن العميق في نفسي .. وانفاس الشجن الساخن على ظلي التوعل تشويني وتستهلكني . قبل خروجي من الادارة عرجت على المدير في غرفته ، وأنا احمل الكلمات المبخرة كالعادة .. وكردت له كلمة (أخي) مرات عديدة .. فانيسطت أساريـر المعجوز فرحاً ، كان ينظر الى الفتاة كلما اعدتها على مسمعه .. وانسا

أعلم بيقين انه يريدني ان أرددها مسموعة للفتاة .. ففعلت .. فانيسط .

لكم تمنيت مراراً في سري أن احتوي تلك السكرتيرة القبيحة في كني .. واستخرج من داخلها تلك النواهاث اللارادية المخلطة باللذة العاهرة أمامه .. لاحطم تصابييه المقيت .. وأوسع طعناً متباعداً مميتاً .. ثم .. ثم .. أعلقها من رجلها في سقف الغرفة لتموت مخلوبة .

« نهض من السرير بدون فاقة .. وسار حتى صحن الدار ... وأخذ يعلق بعينه في النجوم المتلألئة في قليفة سوداء بلا اواخر . تابع القمر وهو يظهر ويختفي خلف السحب الفبراء المتدافمة بالطلاق . تخيل نفسه نجماً شاردًا وسط ملايين النجوم يتوه بحرية ويسدون مسئولية في الفضاء الرحب .. ولكنه فجأة شعر وهو في كبد الفضاء برحمة هاجمة تهز كيانه ، وتسد كل فكرة لاهل الارض فاطبة ومتابعهم وفرد ان يستقر فوق كوكب الارض ينيره ويهجه .

عاد الى الغرفة وجلس فوق السرير .. تحفنت عيناه فوق الساعة بدون ارادة ... فرأى ذراعها الكبيرة تلبد فوق السادسة » .
الساعة تنشر الوقت وتاكله وتاكلني . والبقل ينتظرني ليفجر قلبته الجرئوية فوق رأسي الحزين .

« تحركت زوجته في نومها ، واستلقت على ظهرها .. حول رأسه اليها .. رقت ابتسامة سريعة فوق شفثيه وهو يرنو الى نهديها المتهدلين خلف ثوب النوم الشفاف .. » كان كل نهد قبل الزواج يتراى لي بشكل البرقالة .. ولكن .. بعد الزواج ، تأكد لي انه ليمونة .

نعم .. نعم .. ولكن انذار المدير نهائي .. والنوم يتأمر هو الآخر معه ضدي . الايام وصروفها قتلت أحاسيسي الجنسية .. لم تعد تلك التحفة الفنية بالانوثة تلك التي طالما تمنيتها برعونة متناهية .. تبددت كل تلك الصور من ذهني .. أصبحت شيئاً ضرورياً في حركة البيت فقط .. شعرها المنسدل فوق كتفيها ، وعيناها النجسلاوان وجسمها اللدن .. وقامت السميرية .. كلها بدأت تخبو في نظري .. ولم تعد تحرك غرائزي .. الفتاة وتآلفت عليها مرور الايام ليجردني من اشتهاها الجامح .

الوقت يتدافع سريعاً .. والنوم بعيد .. والمدير مرهوب الجانب . « استل نظراته من فوق جسد زوجته النائمة .. وصوبها الى النافذة المطلة على الشارع .. ثم نهض ومشى خلفها الى النافذة .. وازاح الستارة قليلاً .. وانكا على حافتها واسقط نظراته المتصبية على الشارع الهامد .. الحركة مقطوعة ، والناس خلف ابوابهم ساكنون ... تخيل الشارع مدينة مهجورة أصاب أهلها الطاعون الفاشم ... عمود النور المقفول المنتصب بأعياء يرأس الشارع يرسل ضوؤاً شاحباً على جدران البيوت الخارجية فيمكس ظلالاً داكنة لبحث محطة مقبضة لاشخاص طوال . براميل الزبالاة تلتصق بجانب ابواب المنازل الموصلة . تتفاوت أحجامها مع قذارتها وتقادماها .

سمع مواء قطة وهي تجري الى زاوية معتمة ، وخلفها قسطن يتابعها بحس مشته مصر . انفرطت شفثاه عن ابتسامة مبتسرة .. حاذر جهده في ان لا تتسع وتمتم : « لم يتزوج الملعون بعد .. »
أعاد ستار النافذة الى وضعه الساتر الاول . وعاد الى السرير ، وقبل ان يجلس القى نظرة عجل على اطفاله ، ثم لبثها فوق ابنه المريض ، راودته الرغبة في تحسس جبهته .. ولكنه تهيب ذلك خشية ان تكون (الحمى) قد ضاعفت من حرارتها اللافة على رأس الطفل .. فانثنى عن رغبتهم وهالك بفقر لاحب على السرير .. تحركت زوجته على جانبها الايمن ، وتكرمشت قامتها واصبحت بشكل علامة استفهام .. ترسبع في جلسته على السرير وشابك بين ساقيه تحت وركيه .. فاصطدمت

كلمات على جدران العالم المترنمة

- ١ -

يا من يحكم بالاعدام على حزني شنقا حتى الموت

- ٢ -

النهر الأحمر بي الاغوار الملقومه
بالفسفور
ريح الامطار المسمومه
بالغاز وبالبتروول المحرق يا اطفال العالم
يا قمحا .. يا جوعا في بيتي المأسور
في الشارع او في الخندق والخيمه
زقوما صار الخبز فيا جرحي
يا ليلا تجهله النجمه
مجدورا وجهك ... لو ياتي
محروقا مثل الاجساد المطروحة في السفح
★ ★ ★

احداق الاطفال المرميه
ايدي الاطفال المسحوقه
في واحة شمس الحره
ايدي الاطفال المزروع
تنأى في الارض المشقوقه
تبقى ... تكبر
عبر الصحراء وليل الغربات
غصنا أخضر
ضوء أخضر
تبقى ، تكبر .

محمد صالح عبد الرضا

البصرة

اجرم حزني ، سرق الافراح ليالي الميلاد
ممن غنى سرق الصوت
من يحكم بالاعدام على حزني شنقا حتى الموت ؟
حزني لم يلبس قمصانا في ارفصة الصيف
حزني لم يك وجها مثل الطيف
حزني سيف
يأتي في غبرة ليل من هم
يقطع لحما لا يقطر منه الدم
حزني ان المجد التمثيلي الرائج فوق المسرح
يكتب في اولى صفحات الصحف الكبرى
حزني ان امرأة تريح
ورقا تلعب في سيناء
او في الضفة الاخرى
هل اقتل حزني يا سادة ؟
ياسادة هل اقدر ؟
أسف اني وحدي لا اقدر ان اقتل حزن قبائل
هل ينتحر الحزن الجائم وهو القاتل ؟
لا ... لن يجبن هذا الحزن العالق بالريح
ان الحزن الشائع في خارطة الوطن الاكبر
حزني ياكل رصاص اطلق ضد الوجه الاسمر
يا سيدة في تاريخي القائم
انت الموعودة في رفع المانشيتات الحمراء
ذات الزيف العائم
انت الحاكم
يا من يرجع افقا للصوت

عيناه بالساعة المسجلة فوق اللولاب .. لمح ذراعها الصغيرة فسوق
الثالثة والكبيرة فوق الواحدة .. تكالبت الهموم تفري اعصابه .. نقر
بسبابته فوق عظم ركبته البارز بدهول .. وغمغم « لا بد من طريقة
اوقف بها تفرغ المدير » وأمتد فوق السرير ..
.. ولكن كيف ؟

طرد من ذهنه الفكرة لانه يدرك ان الصباح سيبرز دون ان يهتدي
اليها .. هو يعرف نفسه تماما .. ستترى على راسه عشرات الافكار
ولن يستقر على واحدة .. المدير مرهوب بسلطته .. وهو ضعيف
بمسؤوليته ، يكفي قتاله المستمر العنيد في المنزل .. ولا يجب ان يفتح
جبهة جديدة مع البقل ..

ولكن الآن يجب ان ينام .. حتى لا يفتح الجبهة بدون ارادته
وبدون استعداد لها .. اغمض جفنيه .. تلا في متممة مكتومة سورة
الفاتحة .. وتذكر انه كان قد اغفى قبل الواحدة لولا ان ايقظته زوجته
حين رآته ياتي بحركات أثناء حلمه .. اتهمها بانها ايقظته لشسبه
آخر وليس بسبب الحلم .. وحين يشست تركته في جحيمة ونامت ..
ولكن المدير اذا تفاخس في القول غدا سوف ينهي كل شيء . قرا

آية الكرسي .. وامتدت يده تسحب طرف الفطاء ، ولكنه لم يفلح ..
فتح عينيه .. ورأى زوجته تمسك بطرفه متقية به برودة الليل اللامع ،
فتنازعا السحب .. وحين استتب له ذلك سحب جزوا منه وغطى
به وجهه .. واطبق جفنيه ثانية .. وقرا آية (الكرسي) مرة اخرى
(وبسمل وعودل واتقى الله في نفسه) وفكر ان ينام .. ولكن قبل
ان يفعل يجب ان يرى الساعة .. وتردد برهة .. ثم ازاح الفطاء ...
وفتح عينيه فرأى ذراعها الكبير قد التف واستقر فوق التاسعة ..
فشتم الحياة .. وشتم اباه الذي اوجده فيها .. وسحب الفطاء فوق
وجهه واغمض جفنيه ثانية ... وصمم ان ينام .. ونام .

وفي السادسة توالى رنين جرس الساعة المزعج يخرق طبلتي
اذنيه .. فتملل .. وشعر بابنه الصغير فوق صدره يدامه .. فتح
عينيه بصعوبة فرأى زوجته تشجع الطفل على ايقاظه وتزف له نبا
شفاته من الحمى .. تنهد بارتياح .. ولكن جفنيه بدأا يشقان بالنوم
اللذيذ ورأسه ثقيل .. واعصابه متراخية ، فاستهان بالمدير ، وبالعالم
كله .. واعاد الفطاء فوق وجهه .. ونام .

أحمد محفوظ عمر

عدن

من الغدج لجمعية .. في رحمة طوبى

أذا ما اهتزت الاوبار يا ليلا من الاوهام والنزف
نعايق زحمة الاضواء ، لا شوق الى الترحال
في عتف من الاحساس والهجس
مدبر في مدار الريح ، ان الريح
حلف الشام ترتكز
تهفهم من وهاد الشوق ، تطلي جمرة الاحزان بالوهج

سكننا تحت جناح الليل نلمح وهج غربتنا
تشبهنا ازارا احضر الاحزان موالا وانشودة
الام تعصف الاشواق من بعد المسافات ..
وترقص خمرة الفرسان في الرأس
وتنشد كلما ظل الوشاح الاحمر الاطراف من بعد
(نوحى وانا بكيلك ، حمامه العالخل نوحى وانا بكيلك)
واني مفارق ديار الاهل وانتي شجاريلك)
تعري العظم بعد الجلد يا صحبي
غداة الوهج لا يرحم
وصوت الشام صوت الصمت يجلدنا
اموت يا شام الصيف ما نحياه ام وعد ؟ ..

يموت الموت في نفسي وأصلب بعد أنظاري
محال صوتك المحزون يبتعد .
ووجهي سيد الاشواق في العالم
محال جنحك العاري ...
يمزق في عراك النبض أوردتي
دعيني المس الوجهين ،

ابن القهر ما روضت في المنفى احاسيسي
وجئتك غازي العينين منذ البدء
ردوني .. وجيع البوح والآهة

حملت الوجه في كفي (بهتانا)
ولم اترك سوى صوتي
(كاعد وغاب الولى وأحسب نجوم الليل
والجسم مني نحل يا أرض بالصيف)

الام تبحر الاحزان في عينيك يا شام المسافات

حنون صدرك الثر .. ولكني
رضيع القسوة المحمومة الصدر
ألون وجهي المجروح بالنار
أهاجر كل يوم حافي الاقدام
ما روضت في المنفى احاسيسي
وأرض غير أرض الشام في المنفى .. تغازلني
(يا رايعين مشرق ، لا تطولون الغيبة
وبلاك يا ابن الأرض ، هالأرض مالا هيبة)
فأبصق وجهي المحمول بالكف
وأصرخ عاري الاكتاف
وجهي تحت أقدامي
أصيحوا السمع صوت ميت الابعاد
عصفا في عراك الموت يندهنى
تمهل يا وميضاً في مسافاتي
أحسك تكتب الاشعار من أبد
وما أحسست الا الشوق للنار
وأه .. يا حروف الحزن ما أجدى (..؟ ..)
وما أحسست جدواك .
فقلبي خلف ومض الموت يا عنتر
وعبلة ما أحببت خلف ومض
السيف بارقة
واني جد مشتاقة
لومض السيف
ما أشهاك يا عنتر

تبارى الحزن والشوق
أطل العنف في الوجه
ووجهي دائما يشقى بلا وجه
وصوت الشام من صوتي
بلا نغم ، يعاقر زحمة الاصوات
من صيف الى صيف .

عبد العزيز الناصر

دمشق



خيالات على الجسر كقائم

ساقها للريح . انتهكها . احرقوا صدرها واقتلوا كل المصافير .
علقوها من شعرها ، وتعالوا .. تعالوا لشرب نخب مولانا السلطان .
سار الشاب بضع خطوات حتى اجتاز الجسر ، ثم حلق الى
السماء . كانت لا تزال تدلق مطرها الاسود . خيل اليه في تلك اللحظة
ان الشمس مذبوحة ، فوقع مفشيا عليه .
اليوم ، صحا من غيبوبته الطويلة . شعر في البداية انه فقد
القدرة على العلم .

هب واقفا ، ثم اندفع يركض .
من بعيد . لمح شيخ انسان . ركض اليه . ثمة كهل يجلس على
قارعة الشارع ، يحمل بين يديه كتابا قديما مقبرا ، وشعر ذقنه
الطويل ينغرش على صدره كتلة قطن بيضاء . اقترب الشاب منه
وسأله :

- « ماذا تفعل هنا ايها الشيخ ؟؟ »
- « اني احلم »
- « تعلم .. بماذا تعلم ؟؟ »

- « احلم بامرأة .. ذات عيون زرقاء .. وشعر اخضر . امرأة
تمشق المصافير المهاجرة اليها عبر النهر .. وتحمي المصافير المشقة
في صدرها » .

- « انك تخرف ايها المجوز ، لقد استباحوا هذا الحلم .
شرعوا ساقها للريح وعلقوها من شعرها . نعم .. هناك .. على الجسر
الذي يمتد عشرة ايام او ما يزيد » .
ندت عن الشيخ ضحكة استهزاء ، وسطعت شمس على وجهه :

- « خيل اليهم »
- تسأل الشاب باستغراب :
- « كيف ؟؟ »
- « لان المصافير ما زالت تعلم »
- « تعلم .. »
- « وفي الصباح تترجم احلامها » .

حلق الشاب في الشمس . وكانت ما تزال رغبة جالس ،
والسماء كانت تنخل بالمصافير ، فطوقه شعور بالسعادة .
وبلمحة ، كالبرق ، خاطفة ، صنع لنفسه جناحين ، وانضم الى
جوقة المصافير المهاجرة عبر النهر . في تلك اللحظة ، خفق قلبه ،
وعرف ماذا يعني ان يحلم عصفور بامرأة ، امرأة ذات عيون زرقاء ...
وشعر اخضر .. امرأة ..

بجذل صاحب ، صلق بجناحيه وهو يعبر الافق الغربي .
كان الشجر ، يمتد تحت ناظريه شريطا حزينا . تنبعت من جسده
رائحة الصمت والقسوة والانتظار .
بسرعة العلم ، مر في ذهنه شريط جسر قائم ، يمتد عشرة ايام
او ما يزيد ، وانداحت في وعيه الصورة ...
كان يدلف عبر الجسر عندما اعتزمه السياف مجدور الوجه ،
ومن عينيه تتفجر احقاد مجنونة .

السماء ، كانت تمطر قارا اسود . كل شيء في المدينة تخبب
باللون الاسود . بيوتاتها ، واكوأها . الناس ، والشوارع ، والازقة .
الحيوانات . حتى الهواء اصحى بلون البارد ، واصبح للخبز طعم
الدم .
تمزقت شفتا السياف عن سؤال ، وعيناه تفرسان الشهاب
بشراسة :

- « ما الذي تحمله في قلبك ؟؟ »
- « حلم »
- « حلم ؟؟ »

كز السياف على اسنانه بقوة ، حتى تفجر من جلودها دم
ازرق ، وتسائل :

- « بماذا تعلم ؟؟ »

- « احلم بامرأة .. ذات عيون زرقاء .. وشعر اخضر . امرأة
تمشق المصافير المهاجرة اليها عبر النهر ، وتحمي المصافير المشقة
في صدرها » .

هدر السياف ، وكان الانفعال يلون وجهه بالفتامة :

- « الا تعلم ان حلمك هذا يسبب الارق لمولانا السلطان ؟ »

لم يتفوه الشاب بكلمة ، الا ان السياف انقرس في بدنه وشق
صدره .

مد السياف اصابعه الى التجويف الذي صنعه السياف ، واقتلع
قلب الشاب من بين حناياه . ضغط السياف على القلب بيده . وكان
الحقد في جسده غرايا مجنونا . ثم هوى بفرية سريعة بسيفه ،
شقت القلب نصفين . كانت فيه امرأة ، ليست ككل النساء . امرأة ..
ذات عيون زرقاء .. وشعر اخضر . امرأة تمشق المصافير المهاجرة
اليها عبر النهر ، وتحمي المصافير المشقة في صدرها .
قال السياف ، وقد ارتسمت على جبينه شمس مسلولة :

- « هذه هي ؟؟ »

اوما الشاب برأسه ، وهطلت سحابة حزن في عينيه .
صاح السياف في رجاله :

- « ايها الرجال .. ان هذه المرأة مستباحة لكم . شرعوها

قرأت العدد الماضي من الآداب

ملف المربد الثاني

تابع المنشور على الصفحة - ١٤

يسار الوسط أو من يمين اليسار أو من أقصى اليمين أو يساره ، وسواء جاؤوا يحملون عذابات الحسين المذبوح في كربلاء ، أو جمعوا بين عذابات انحسين وايدولوجية أقصى اليسار ، أو رفضوا الايدولوجية وتمسكوا بمذابات المذبوح وتساءلوا عن ضيعة العقيدة التي تحاول ان تجمع في رؤية واحدة فطرات الدم وتحليلات فلاسفة التاريخ (١) .

انا مدين بالاعتذار للقارئ فوراً على غموض الفقرة السابقة . ولكن يجب ان يشترك معي في الاعتذار كل الاساندة من كتابنا السياسيين المتخصصين في « الشرق الاوسط » او في « الوطن العربي » ، وكل الزعماء الذين اصبحت « ثورتنا هي مهنتهم » واصبح تأليف الكتب في الرد على الفكر اليميني او اليساري ، وفي تحليل الطبقات وتحديد التبصير الطبقي او السياسي او نوعية الارتباط بين هذا الحزب وهذه الوكالة .. لانهم لم يشرحوا لنا شيئاً (اولم تكن لديهم شجاعة ان يشرحوا شيئاً) عن طبيعة التكوينات الطائفية ، الدينية والعنصرية ، ولا عن طبيعة العلاقة بين هذه التكوينات : الشيعة والسنة والعلويين والبروز والصائبة والمارونييين والكانونييين والارثوذكس والاشوريين والاكرد والاسماعيلية والمثنية والايروبييين والعرب ، والبدو والفلاحين .. الخ الخ ، لم يشرح السادة المحللون والمؤرخون والزعماء شيئاً عن طبيعة العلاقات بين هذه التكوينات والطائفية وبين نشأة وتطور وقوة الفئات الاجتماعية والطبقات ، وبين التجمعات السياسية ، التقدمية والرجعية ، الشيوعية والبعثية والاخوانية والقومية ، الديمقراطية الليبرالية والفاشية .

بالنسبة لي كانت هذه الصورة مفاجأة كاملة ، رغم انني اعيش بالقرب من عناصرها وبعض قياداتها منذ خمسة عشر عاماً . وبالنسبة لي كنت حريصاً على ان افهم لماذا يصنف الجمهور الذي تتكون اغلبيته الساحقة من الشباب ، لشاعر يلقي قصيدة تقليدية عمودية موضوعها هو عذابات الحسين ، وتوجه الى معالجة هذا الموضوع من منظور (شلبي) عصري ، فتجسده في النهاية (فقط) شهداء العصر : جيفارا وثوار فيتنام ، بينما الشاعر عجوز اعمى تجاوز المائة ، يضع على راسه « فاروقية » سوداء علامة العزن على ابن بنت رسول الله . لماذا يصنف الجمهور بحماس بالغ لهذه التركيبة الغريبة ، الفتيحة والسياسية والفكرية ، التي تجمع بين أقصى اليمين الطائفي وأقصى اليسار الاممي ، ثم لا يصنف لشاعر مصري يتحدث قصيدته عن طبيعة العلاقة بين القاتل الثوري والمقتول الطائفية ، من وجهة نظر انسانية وبقيضان حار من الصور الجميلة الاسرة ، بينما يعود نفس الجمهور فيصنف للشاعر السوداني محمد الفيتوري حين يتحدث عن عبد الخالق محجوب شهيد الثورة السودانية ؟

كنت حريصاً على ان افهم القصائد ، ولكن نار اهتمامي اكثر بان افهم طبيعة استجابات الجمهور وطبيعة العلاقات والدوافع التي تحدها .. ولذلك غرقت في متابعة صورة الجمهور وبكويثاته اكثر من استغالي بمتابعة القصائد نفسها . بعد ليلة واحدة كنت قادراً على تخمين رد فعل الجمهور بازاء كل شاعر بعد ان اسأل : الى اي طائفة او حزب ينتمي الشاعر ؟ ولما كان الحصول على القصائد نفسها وقراءتها بمفردي امراً سهلاً (ومطلوباً في تفوق « الشعر الحديث » وفي « التسفوق الحديث » للشعر !) فقد انقطعت عن متابعة الاسماء الشعرية

باستثناء الاسمية التي كنت مكلفاً بنقد ما سيلقى فيها من القصائد ، استمتعت ، وحيداً تقريباً بقصيدة شاعر من المغرب ، شاب سريع احمرار الوجه ، اسمه احمد المجاطي ، لم يهتم به الجمهور - بل وانصرف عنه الى ههههه وثيرة لا نسمع تفاصيلها - لانه ليس فسي المغرب شيعة ولان الفتى لم يعلن عن انتسابه لاي حزب سياسي ، واستمتعت وحيداً بالمقطع القصير الذي اخبره الشاعر العراقي الكبير بلند الحيدري (القادم من بيروت والعائد اليها) لكي يلقيه .. اختار المقطع من قصيدة جديدة خويلة عن تمزق الانسان امام الاختيار بين ان يقول كلمته ثم يموت او ان يموت صامناً (هذه الرؤية النيتشوية - الزرادشتية الفردية الكاملة) وبين ان يوجد في نظره وحده او يوجد فقط في عيون الآخرين (هذه الرؤية الهيجلية - الكانطية الجماعية او التسمولية الكاملة) ، وشمرت حين قرأت القصيدة في اخر الليل وحيداً ان جمالها لا ينبع فقط من قوة التعبير التماسك الواضح ، وانما ينبع الى جانب البناء القوي ، من وضوح الامتزاج الوجداني والعقلي بين الرؤيتين الفلسفتين ، الفردية والجماعية وفكرة الشاعر على ربطهما بمعاناة « انسان عربي - نموذج » في موقفنا العصري الذي نعيشه . وكان الجمهور قد صفق للحيدري في مجاملة (يبدو انهم كانوا قد نسوا من يكون) ثم صفقوا بقوة حين قال بلند سطوراً في دراما محاكمة ،

ان تملك سكيناً تملك حقاً في فتلي

فكانما تذكر الجمهور فجأة ان بلند الحيدري تنطبق عليه ، الى درجة ما ، بعض المواصفات المطلوبة . لكن افطع بان جمهور البكاء على الحسين والصراع من اجل العدالة والحرية لم يكن يصفق للشعر وانما للشعار ، ولما تذكره فجأة عن الشاعر !

كتبت هذا الجزء من « انطباعات عن المربد الثاني » على عجل في بيروت . اصوات الانتخابات وابواقها ومفالات الصحف هنا كانت تطلبني بان استعيد ما اكتشفته لنفسني في البصرة .. فياس علاقات القوى وتصور القوى نفسها على اساس رغباتنا وما نملكه من مقولات جاهزة قد يؤدي الى غياب وجودنا بقدر ما يؤدي الى غياب الادراك السليم . ليس هناك باب واحد لدخول عالم الناس ، عالم الحقيقة . فللحقيقة ، مصدر الشعر ومصدر الشعور به ، ابواب متعددة ، اولها هو باب العيون المفتوحة على ما يجري بالفعل بين القوى الموجودة فعلاً . وربما لم يكن امام الناقد من سبيل الا ان يذهب الى حيث الحقائق ، طالما ان الحق لا يذكرها ، جهلاً او تجاهلاً ، المكلفون بان يقولوها لنا ، او من ينظر منهم ان يقولوها ، فليس من الطبيعي ان يتحدث الناقد عن « ظاهرة » فنية ، فتبدو من كلماتها كأنها شيء مربب ، منظم ، منطقي ، كأنها هي معروفة قبل ان يكتب .. اذا كانت معروفة ، فلماذا اكتب ؟ واذا تان التغيير هو الالم ، وليس مجرد المعرفة ، فلا جدال اننا مطالبون اولاً بان نعرف حقاً ما نرجسو ان نفيروه !

فاذا لم تكن الحقيقة (او انظاهرة المطلوب تغييرها) معروفة ، فلماذا لا يغزو الكاتب المجهول منها لكي يصود باسلاط المعرفة لنفسه وللآخرين ؟ اسلاط قليلة ، ولكنها تكفي لفهم عدة قصائد لعدة شعراء . والمطلوب هو فهم المائة مليون الذين يكتب عنهم الشعراء ويكتبون لهم !

- ٢ -

من المسؤول عن عدم تألق مهرجان المربد الشعري (تألقاً شعرياً) وعن الفتور الذي ساد بين المعنوين ، نقاداً وشعراء وصحفيين ؟ اختلاط الشعر العمودي بالشعر الجديد ؟ ام اختلاط الشعراء في كل ليلة من « طبقات » او مستويات مختلفة ؟ ام كثرة عدد الشعراء في كل امسية ؟ ام حرارة الجو داخل « البهو » الفسيح في البصرة ، مدينة السندباد والاهوار القديمة الراقدة بين الصحراء والراعيبي وحقول البترول وغابات النخيل والمستنقعات الفسيحة ؟ ربما كان لعدم التنظيم نصيب من هذا الفتور ، ولكن لماذا

كان عليّ ان اقول منذ البداية ان الشعب العراقي يقبى ، وسيبقى ، اكثر واقوى من بقاء كل القوائد . وان لبقائه معنى ملموسا اكثر من معاني اي تحليل ، بما في ذلك التحليل المبسر الذي قدمته منذ قليل لموضوع لست متخصصا فيه رغم اضطراري للخوض فسي معيانه . وكان عليّ ان اقول ، انه من البديهي ان يكون مستقبل الشعب العراقي اهم في نظر احزابه ، وفي نظريا بالتاكيد ، من الشعر . ولكنا ذهينا لكي نستمع الى الشعر . فلنحدث عنه الان ، ولنكتف بان نتمنى للشعب العراقي ان يفرغ يوما للاستمتاع بالشعر دون هموم ، اي ان يحق مسبقه بالطريقة التي يريدها ، والتي من الواضح انها سضمن له فعلا ان يستمتع بالشعر .

لا انوي في هذا الحديث ان اعرض لكل الفوائد التي الفيت في المهرجان تعرضا موضوعيا . ولكن اريد ان اشير الى قضية اثارها هذه الفوائد بطريق غير مباشر .

في مشرب القطار وفي اثناء العودة عن البصرة ، استمعت الى نقاش « مدثر » بين اربعة من الشعراء : احمد عبدالمعطي حجازي ، ومحمد الفيتوري وعلي الجندي وممدوح عدوان . كانت القضية هي مقسدار النجاح الذي حققه كل شاعر في المهرجان . النجاح الذي كانوا يقصدونه هو مدى استجابة الجمهور للشعراء (وليس للفوائد) . لا اذكر ما ما قاله كل منهم بالتحديد . ولكني اذكر من كلمات علي الجندي قوله ان محمد الفيتوري يصعد المنبر ضامنا نصف النجاح ، اي نصف استجابة الجمهور ، لانه يملك طريقة رائدة ومتميزة في « الالفاء » ولان صوته العميق المشروح يبعث في وجدان « المستمعين » اهتزازات خاصة ويشدهم الى الشاعر . واتفق الشعراء الاربعة على ان « الالفاء » عنصر اساسي من عناصر « النجاح » في اي مهرجان وبالتالي فهو عنصر اساسي من عناصر نجاح الشاعر بصورة عامة .

والشعراء الاربعة المشتركون في النقاش يمثلون جيلين من شعراء الشعر العربي الحديث . اثنان منهم على الاقل ، حجازي والفيتوري ، شاركا بشعرهما في ارساء عدد من القيم النقدية والجمالية لهذا الشعر ، وهي قيم اصبحت - او كان المفروض ان تصبح - من المسلمات النقدية التي ينطلق منها فهم العملية الابداعية للشعر الحديث ، كما اصبحت لكل منهما مصطلحه الشعري ولفته ، وكان ان يحدد دوره في الحركة الفنية والفكرية التي يمثلها هذا الشعر .

ونحن نذكر ان احدي تلك المسلمات النقدية الجمالية الاساسية هي ارتباط هذا الشعر بالقراءة وليس بالاستماع ، بجاسة البصر وليس بحاسة السمع ، وان هذا الشعر يعتمد عن الالفاء الجمالية التي ينتجها « الانشاء » او « الالفاء » كوسيلة للوصول الى جمهوره ، وانه بناء على ذلك ، او نتيجة لذلك ايضا - يعتمد عن العرض على الموسيقى الخارجية القوية والايقاع الصوتي المجلجل لكي يحقق - ولانه يحقق - نوعا من الموسيقى الداخلية الاكثر عمقا ، والايقاع النفسي والبنائي الذي يتيح للقصيد الوصول الى اعماق فكرية ووجدانية تعجز عنها طاقة الشاعر اذا استهلكت في خلق الموسيقى الخارجية والايقاعات الصوتية العنيفة .

وليس من الغريب ان تكون اجمل قصائد المهرجان مثل قصائد حجازي وبلند الحيدري ومحمد درويش وعلي الجندي والفيتوري وحמיד سعيد وسعدي يوسف وممدوح عدوان واحمد الجاوي ومليكة العاصمي ، هي القصائد التي تنطلق من ذلك المفهوم عن الشعر الحديث ، عن اهمية موسيقاه الداخلية وايقاعه النفسي والبنائي الرامي الى تعميق ابعاد القصيدة الفكرية والوجدانية ، بصرف النظر عن اتجاهات شعرائها السياسية ، وبصرف النظر عن كمية التصفيق التي

اختر الجمهور شعراء بعينهم ، لكي يبدي لهم حماسة ؟ لقد حاولت في السطور السابقة ان اقول ان التركيبة الطائفية وتأثيرها على التكوين السياسي لهذا الجمهور ، وتأثر هذا التكوين السياسي بالظروف التي يمر بها العراق الان ، ظروف تكوين الجبهة الوطنية بين حزب البعث الشيوعي والحزب الوطني الكردستاني ، وظروف المواجهة مع ايران الشيعة عضو الحلف المركزي ومع دول اخرى هاشمية وعلوية (١) موزعة بين يمين العالم ويساره ، اقول ان هذه الظروف تتدخل في رسم سياسات القوى المنظمة (الطائفية - السياسية مرة اخرى) التي تسيطر على ردود فعل الجماهير تاريخيا (وعلينا ان نذكر ان الشيعة في تاريخ العراق كانوا اهم قوى المعارضة ضد الدول الرسمية (الاموية والعباسية والتركية) وانهم كانوا لا اعتبارات المعارضة والبعد عن السلطة ولطبيعة عقيدة « انتظار الامام المخلص » قادرين على تجييع الفقراء والمقهورين طبقيا او عنصريا الى صفوفهم (١)

وحاولت ايضا ان اقول ان بعض الشعراء كانوا ينتجون مباشرة الى الجهاز العصبي المرتبط بهذه التركيبة السياسية والطائفية ، يعرف النظر عن شعرهم ومستواه والغالب الشكلي الذي يصاغ فيه . كان المهم لكسب اقصى حماس الجمهور هو المزج بين الفاروقية السوداء (شعار الحزن على الحسين ، تطوير عصري للعمامة السوداء) وبين مفهومات واشعارات اليسار الوطني التقدمي (الشيوعي وغير الشيوعي) ، كان هذا المزج هو ما يضمن اقصى حماس الجمهور . ولم يكن لاحد الطرفين ان يضمن اكثر من نصف الحماس ، وان كان للطرف الثاني نصف اكبر ، وكان من المدهش فعلا ان يستقبل اسم شاعر معين بمعاصرة من التصفيق ، الامر الذي يدل على انه معروف للجمهور البصري ، ثم يتضح فعلا انه من البصرة او من صواحبيها ، وانه من مشايخ الشيعة ، ثم يلقي الشاعر قصيدة عمودية رديئة في مدح الحسين ، ثم يخو حماس الجمهور ، ويفتر مع انصاح رداة الشعر او رداة صياغة الشعارات وتنتهي القصيدة مع تصفيق عشرة او عشرين . ولكن تودع الشاعر عاصفة اخرى من التصفيق عند خروجه الباب الفاصل بين المنبر والفاة . سبق ان قلت ان التصفيق لم يكن للشعر وانما للشعار واضيف في وضوح - ان مهرجان المربد كان مرآة عكست جزءا من ضيعة التكوين الطائفي لبعض القوى السياسية الهامة في العراق (واحسب طبيعة تكوينها في المشرق العربي كله) . وعلى اساس هذا الاستنتاج الخاص (وليس الشخصي) اقول الاستنتاج العام الذي سيهتم به الشعراء الذين لم يثالوا ما كانوا يتوقعونه من تصفيق (رغم انه كاستنتاج عام لن يصلح مبررا وحيدا لفتور الجمهور مع اكثرهم) ، هذا الاستنتاج العام - البديهي - هو ان المهرجان قد كان مناسبة جماهيرية للاحزاب السياسية العراقية ستعرض قوتها (وهذا امر طبيعي وصحي) في اثناء فترة تكوين الجبهة والاتفاق على الصيغة النهائية لميثاق العمل الوطني ، وقد انعكست هذه المواقف الحزبية بالضرورة على جمهور المهرجان ، وانعكست على كثيرين من المشاركين فيه او المسؤولين عنه . ولذلك فان تقييم المهرجان لا ينبغي ان يقوم فقط على تقييم احداث امسياته الشعرية ، وكمية التصفيق التي نالها كل شاعر .

(١) لا يصح ان نكتفي باستنتاج ان « امثال هذه المهرجانات تتحول دائما الى مظاهرات سياسية » كما قال لي الصديق امين اسكندر في معاورة تليفونية قصيرة . فالمشكلة هي : ما مضمون المظاهرة السياسية ، وما طبيعة القوى التي تشترك فيها . فالهم ليس هو الاستنتاج التعميمي السطحي ، وانما المهم هي الخصائص النوعية للمقدمات ، الخصائص التي ستساعدنا وحدها على « معرفة الحقيقة » والواقع المطلوب تغييرهما .

نالها كل منهم او نالها غيرهم .. اي بصرف النظر عن حكمهم الجمهور ، الذي لم يكن يأتي في الحقيقة لكي يستمع الى الشعراء او ليستمتع به .

ولكننا بالطبع لا نستطيع ان نعريف النظر عن طبيعة «موضوعات» هذه القصائد . لان طبيعة موضوع القصيدة ، ان التجربة النفسية والفكرية للقصيدة هي التي تفرض اسلوب التعبير الشعري فيها ، مثلما تفرض ثقافة الشاعر ونوعية فهمه للتعبير الشعري ونسجه من ناحية ووظيفته وتأثيره من ناحية اخرى ، مثلما تفرض تلك الثقافة وهذا الفهم ، مصطلح الشاعر الخاص وبناءه الفني لقصيدته وتوضيح امامه قصده (اي الهدف وطريق الوصول اليه في وقت واحد) الذي يريد ان يحققه ويسير اليه في القصيدة وعند جمهورها في آن معا .

يتمتع كل من الشعراء العشرة بطريقة خاصة في الالفاء . وانا شخصيا احب منذ زمن بعيد طريقة حجازي وطريقة الفيتوري في الالفاء قصائدهما . وكانت هذه هي المرة الاولى التي اتعرف فيها على طريقة الشعراء الآخرين المذكورين منذ قليل . ولكنني اعتقد ان اعجابي بطريقة حجازي او الفيتوري كان قائما في الاساس على استجابتي النفسية والفكرية والفنية لكثير من تجاربهما الشعرية ، حتى قبل ان استمع الى احدهما يلقي احدي قصائده . واعتقد ايضا ان اعجابي بطريقة « الالفاء » انما كان نتيجة لاتساق دلالة « شكل » اشاعر نفسه وشكل افقائه مع مضمون وشكل القصيدة نفسها ومع المضمون والشكل الذي كنت استخلصه للشاعر من قراءتي السابقة لقصائده ، واعتقد ايضا ان اعجابي بقصائد الشعراء الآخرين ، لم يغم على اعجابي ، او نفوري ، وطريقة الالفاء كل منهم .. فمن المؤكد - مثلا - انني بذلت جهدا خاصا لاستخلاص صوت مليكة العاصمي او احمد المجاطي من وسط فوضاء الجمهور اللامبالي . ومن المؤكد انني لم التفت الى طريقة الالفاء التساعرة او الشاعر لاني كنت مستغرقا في محاولة الاستماع الى « القصيدة » نفسها ، الامر الذي يعني (فيسولوجيا) من الانتباه الى طريقة الالفاء ، رغم ان ضعف صوتهما قد استغفني في البداية بالفعل .

اريد ان اخلص من هذه الاعترافات (او الملاحظات الذاتية التي استخدم نفسي فيها كنموذج للمستمع) اريد ان اخلص الى ان « الالفاء » في الحقيقة قد يكون رابطة من نوع غامض تربط بين المسرح والشعر . ولكنه بالتأكيد ليس جزءا من الطبيعة النوعية الخاصة للشعر ، مثلما هو جزء من الطبيعة النوعية الخاصة للمسرح . وفي هذا الصدد ينبغي على شعرائنا ان يفكروا في اسلوب التعبير وفي نسج القصيدة وبنائها بمعدل كامل عن تفكيرهم في « لحظة الالفاء » او في استجابة الجمهور (وهذه قضية اخرى غير قضية الالتزام وارتباط الشاعر بالجمهور - ارجوكم) خاصة وانه من الواضح انهم كشعراء جدد لم يخلصوا بعد من التوق الفني الموروث الذي اخفوه عن اسلافهم الذين القوا الاف القصائد قبل ان يقرأها احد ، والذين كانوا يكتبون قصائدهم للالفاء فعلا وليس للقراءة ، كما انه من الواضح ان الجمهور نفسه لم يتخلص من نفس التوق الموروث الذي يجعله ينتظر اللحظة المناسبة للتصفيق (وهي عادة لحظة تمثل قمة انفعالية من نوع ما) .

ويخيل اليّ ان قليلا من شعراء المهرجان هم الذين كافحوا ضد هذا الجانب السلبي من جوانب التراث النوقي ، كما يخيل اليّ ان قليلين منهم بذلوا جهدا خاصا لاستيعاب قصائد زملائهم على منبر الالفاء بصرف النظر عن الالفاء نفسه .

ولكن لا املك حتى الان اجوبة على اسئلة اخرى :

أكون لطيفة « المهرجان » تأثير خاص على فهم الشاعر لشعره ولجبال ونوعية تأثير هذا الشعر ؟ ام ان طبيعة الجمهور او حالته الفكرية والنفسية الخاصة ، المستمدة من طبيعته الايديولوجية والسياسة هي التي تنعكس على جهاز الشاعر العصبي وتلمي عليه ان يستخدم اساليب شبه « تمثيلية » لتقديم « عرض » شعري يساعد القصيدة غير المسرحية على الصمود في الموقف المسرحي الذي فرض عليها ؟ ينبغي على نقد الشعر الحديث ان يضع في اعتباره مسألة « الانشاء » او « الالفاء » التي قال عنها نفاذ سابقون في الخمسينات انها مسألة لا تؤثر الا في القصيدة العمودية التقليدية ، لطبيعة ادائها الموسيقي الثابت الابقاع والرنين ؟ ام ينبغي على هذا النقد ان يعثر للشعر الحديث على الصيغة اللاتمة التي تمزج بين طبيعة هذا الشعر وبين ما يفرضه الانشاء عليه او الصيغة التي تحدد اللحظة التي يمكن ان يحدث فيها هذا انزعج ، لحظة ان يطلب من الشاعر ان يتحول الى ممثل او خطيب او مهيج جماهيري .. كما نحدد اللحظات التي ينبغي فيها على الشاعر ان يحذر هذا التحول ؟ وحتى يعثر النقد على هذه الصيغة ، ان كانت ضرورية ، ينبغي للشعراء ان يلقوا قصائدهم في المهرجانات ، بصرف النظر عن طريقة تنظيمها ، وبصرف النظر عن طبيعة جمهورها ، محاولين العثور لانفسهم على صيغة مواجهة ، بين الشعر وجمهوره المفترض ، وعلى صيغة المزج بين الشعر والخطابة والتمثيل ؟ وهل ينبغي ان يخرج الشعراء من المهرجانات ليستعيدوا علاقتهم بالقيم الفنية التي ارسوها بشعرهم ؟ ينبغي ان يخرجوا لكي يحولوا صياغات المزج الفجائية والعفوية الى قواعد نقدية تقوم على الانطباعات السريعة الاكثر فجائية ، ولكن الاقل عفوية .. بكثير ؟؟؟

هذه مقدمة طويلة - اطول مما ينبغي وغير مقصودة - للقراءة المتوقعة للملف الذي نشر عن « المريد » في العدد السابق من الأدب . ولكنني قررت ان اسهر الفرصة لكي اتحدث عما رايت من الزاوية التي لم ينظر منها احد .

فمشكلة « الجمهور » لم تكن ماثلة امام واحد من الاساتذة الذين شاركوا في نساخ المهرجان بنقد الاسميات الشعرية او بالابحاث المعدة من قبل باسنياء الاستاذ صديقي اسماعيل الذي نظر اليها بطريقة « نظرية » مباشرة ، والدكتور ميشال سليمان الذي نظر الى المشكلة بطريقة « نظرية » ايضا ولكنها غير مباشرة .

صديقي اسماعيل كان يشارك بنقد القصائد (التي القيت في الاسمية الثانية) ولذلك كان من الممكن ان تطرح امامه قضية العلاقة بين الشعر والجمهور بشكل مباشر . ولكنه اثر ان يعالجها معالجة نظرية او تجريدية ، دون ان يربط بين « هذه » القصائد و« هذا » الجمهور . انه يتحدث عن الجمهور - النموذج حين يقول .. « يسلمو لنا الجمهور على عفويته اصدن حدسا حين ينطلق من البداية الفطرية السليمة في تفوق الشعر ويتسائل قبل كل شيء : انما شاعر او مشروع شاعر ؟ ام منادب يتوسل بالكلمات دون ان يملك رصيد الوهبة الحقة ؟ »

نسأل : هل كان جمهور المريد « عفويا » حقا وهل طرح « هذا » الجمهور على نفسه مثل تلك الاسئلة البالغة الاهتمام بشاعرية الشعراء واخلاقياتهم الفنية ؟ لا نظن ذلك حقا .

ومن ناحية اخرى يطرح الاستاذ صديقي اسماعيل قضية « الجمهور » وتأثيره على الابداع الشعري طرحا يربطها ب « المرحلة التاريخية للثقافة العربية » . وهذه زاوية جديرة حقا بالدراسة ، وقد تمنح للدراسات النقدية والجمالية ارضية من الفهم الاجتماعي والمعرفي

لجانين رئيسيين من أي عملية نقدية شاملة ومؤثرة ثقافياً : جانب تحديد ملامح المرحلة التاريخية لتلك الثقافة أولاً ، وجانب وضع الشعر في تلك المرحلة التاريخية الثقافية ومقدار أهميته ونوعية الدور الثقافي الذي يمارسه ودلالته ثانياً .

ولكن الأستاذ صدقي اسماعيل اكتفى بالإشارة إلى تأثير « اغفال الجمهور » والمرحلة التاريخية للثقافة العربية « في .. » الانحراف بالنقد الأدبي المحض عن مهمته الأساسية « . وكنا نتمنى لو أشار إلى تأثير اغفال هذين العاملين من جانب الشعراء أنفسهم .

إن الشاعر كأي فنان ، يبدع وفي ذهنه الجمهور الذي سيتلقى إبداعه في النهاية . وهو يبدع مستند إلى تراث ثقافي خاص به (استقاء من ثقافة أمته ولغته ومن انشغالات الشائعة في عصره وتلك التي اجتذبت به بصورة خاصة) ولكنه لا يستطيع أن يغفل عن التأثير العفوي الضروري للمرحلة التاريخية التي تمر بها ثقافة أمته ، مهما كانت هذه الثقافة مفككة أو غير متبلورة الملامح أو غير متطورة ، ومهما كان موقف الشاعر نفسه إزاء تلك الثقافة من رغبة في التجاوز أو قدرة على النفاذ إلى جوهر الشئ المعبر أو مقدرة على الوصول بالبصيرة إلى مرحلة قادمة تحصل فيها هذه الثقافة على تماسكها وتحقق تطورها على الأسس التي يراها .

ولو أننا ألقينا نظرة سريعة إلى القصائد المنشورة في « ملف المريد » في العدد السابق من « الآداب » ، وحاولنا أن نكتشف المصادر الثقافية التي يمكن أن تدل على « التراث الثقافي » الشخصي لكل شاعر ، والذي استخبره في هذه القصيدة وحدها بالطبع ، فقد نصل إلى نتيجة مفيدة . ولكن الإشارات إلى التاريخ أو إلى الأساطير أو إلى « المواد الثقافية » والمعرفة عموماً المستخدمة في تلك القصائد هي الميسار الذي تضعه - اعتسافاً - لعملية الكشف . في قصيدة سليمان العيسى سوف نعثر على إشارات إلى « حطين » وإلى « صلاح الدين » وعمر المختار .

وفي قصيدة مليكة العاصمي سنجد إشارات إلى « كنز سليمان » وإلى « فارون » . وسنجد صوراً استخدمت فيها كلمات : الناقصة والسياف والنطع .

وفي قصيدة عبد الأمير معلقة سنجد استخداماً لكلمات : الروم والسند ، وإلى القدس والشام . وسنجد استخداماً لكلمتي « الله » ، « الرب » . ويستخدم لفظة توراتية في عبارات : « أفم يا عبد تجاهي » أو « عسود الليل » .

وفي قصيدة سعدي يوسف سنجد عبارات من نوع : السفن - الأميركية الصنع ، المتوسط (البحر الأحمر المتوسط) ويشير إلى سمرقند وإلى قرطبة وكولبس وبرشلونة وغرناطة . وفي قصيدة حسب الشيخ جعفر سنجد استخدام : المعصري ونفريتي والكركن وجريز وآسيا ودون كيخوته وهاملت .

وفي قصيدة حميد سعيد سنجد كلمات : البراق و« سورة » (أي السورة القرآنية) والفراوات والملك الفارسي والفرس وحروف الإنجيل وغزة ويافا والخليفة والقواميس والقراطة .

وفي قصيدة أحمد دحيوز سنجد كلمات حجل وحمام وخيسل ووادي الصرار وعزالدين القسام والدبكة ومعاوية وفلسطين . وفؤاد الخشن يستخدم كلمات جرير والمريد والناقعة والاختل والفردق ويذكر شيراز ونيسان .

وتذكر آمال الزهاوي وصفى النبل ومسام الاسفنج والاردن

وأما مروان . ويشير الفيوري إلى المدن الوثنية وخيول الفزاة وخارطة الشرق والمومياء والله والجاهلية والامة العربية والتتري ومعركة القادسية .

وخليل الخوري يستخدم أسماء أبي الهول وطيبة وطروادة . ويستخدم جزءاً من بيت شعري عربي قديم : « وظاوي ثلاث .. » (ودمية الساحرة وينسب إلى موقف من قصة النبي يوسف القرآنية : القميص الذي قد من دبر .. وأسماء الثعالب والأرانب والأفاعي والسعالى .

سنلاحظ أولاً أن الشعراء يعتمدون على مصدر ثقافي واحد أو على مصادر متقاربة فورياً . فباستثناء بعض مصطلحات خليل الخوري ، وحسب الشيخ جعفر ، سنكتشف أن الشعراء يتجهون إلى استخدام مواد ثقافية ومعرفية مستقاة عموماً من تاريخ الوطن العربي السياسي والثقافي ، ومستقاة من جغرافية الوطن العربي ، ومستقاة من تراثه الديني والحضاري .

ولكن سنستطيع أن نحكم أنه باستثناء اسم الله والرب ، والأسماء الجغرافية المشهورة : الشام وغزة (وربما يافا) وفلسطين والفراوات ، وبعض الشفرات ذات الأصول الدينية (المستمدة غالباً من القرآن) وباستثناء أسماء بعض الحيوانات المألوفة ، باستثناء هذه المجموعة عن المواد المعرفية الحية في أذهان الجمهور (غير المثقف) فلن نتوقع من الجمهور العادي أن يعرف بقية المواد المعرفية التي استخدمها الشعراء لا في معانيها الحرفية ، ولا في مصادرها وسياقاتها الأصلية في التاريخ والأساطير والجغرافيا .

فاذا أضفنا أن الشاعر غالباً ما يستخدم مواد المعرفة والثقافة هذه استخداماً رمزياً ، لتفجير معنى جزئي معين أو لآراء المعنى العام لتجربة قصيدته ، فإن من المنتظر أن يتضاعف استغراب الجمهور غير المثقف أمام هذه المواد . ومن المحتمل أن تقف تلك الكلمات والمعارف القريبة حائلاً بين هذا الجمهور وبين إدراك المعنى العام للقصيدة إدراكاً عقلياً أو الشعور بها وجدانياً .

إننا نقرب الآن من الزاوية التي فتحها الدكتور ميشال سليمان للنظر إلى مشكلة الجمهور . كان مقالته نظرياً عاماً حول « القصيدة الجديدة في الشعر العربي الحديث » وعن ماهية الشاعر وماهية الشعر .

في نهاية المقال يتساءل الدكتور ميشال : كيف تستطيع القصيدة العربية الجديدة أن تخلق جمهورها « القادر على التمتع بالجمال » كما يقول ماركس ؟

ويجيب بأن تلك القصيدة عاجزة عن خلق جمهورها الواسع . والسبب هو الأمية المسيطرة على قطاعات جد واسعة من جماهير امتنا العربية (ولم يقل أنها الغالبية العظمى من هذه الجماهير . ولم يقل أن المشكلة ليست فقط أمية القراءة والكتابة ، وإنما هناك أيضاً الأمية الثقافية بين الغالبية العظمى من التعلّمين ، ربما لعجز « الثقافة » السائدة في كتب المثقفين عن إثبات قدرتها على أن تلعب دوراً مباشراً وحيوياً في حياة الناس وفي رفع مستواهم الروحي والعقلي والسياسي والاقتصادي) .

وكانت هذه الإجابة مفاجئة تماماً في سياق مقال الدكتور ميشال

ولا شك ان كثيرين من هؤلاء الشعراء كانوا يشكون في امكانية ان يقدم النقد معالجة نقدية وافية بعد قراءة واحدة صبيجة كسل اسمية . وقد تقدم بهذا الاعتذار - تقديما وافيا ومسهبا - الاستاذ الدكتور احسان عباس . ولكن من المؤكد ان كثيرين من النقاد كانوا يستندون الى خبرتهم الطويلة في التدقيق ، والسعي معرفتهم السابقة بمميزات كل شاعر - او مميزات اغلب الشعراء ، في معالجاتهم النقدية التي قدموها .

وبعد ، احسب اننا خرجنا بأسئلة اكثر مما اجبنا عليه من تلك الاسئلة التي وجدناها مطروحة علينا في البداية . واحسب ان مهرجان الربيع وان لم يقدم اجابة شافية على اسئلة تتعلق بوضع الشعر في حياة الامة وفي وجودها الثقافي الانبي ، فانه على الاقل قد اشار الى طريق العثور على اجابات الاسئلة التي طرحها شعراؤه - لا بقصائدهم وانما بمعنى العلاقة التي قامت بينهم وبين جمهورهم المهرجان - والاسئلة التي طرحها الجمهور - لا بتلقونه للقصائد - وانما بموقفه من المهرجان ومن الشعراء ، والاسئلة التي طرحها النقاد ، لا عن طريق النقد ، وانما عن طريق محاولة العثور على معبر يربط بين الشعر وثقافة الامة وبين الجمهور !

سامي خشبة

القصائد

تابع المنشور على الصفحة - ١٥

يتعلم على القارئ اكتشاف الوحدة القائمة او المفترضة وراء صورها الجزئية المتراكمة على نحو يمزق ترابطها الفني .

٢ - طقوس تعذيب الذات

يقول استاذنا الدكتور عبد القادر القط في تعليقه على قصائد الاسمية الاولى في مهرجان الربيع (احسست اني لا اشهد مهرجانا شريفا بل مناحة تقليدية من تلك المناحات التي اصبح يطيب لسان نقيها من حين الى حين لنظم الغدود ونشق الجيوب ونمارس عقدة « تعذيب الذات » التي يبدو انها اصابتنا جميعا) ونحن مع الدكتور الناقد في نقده لتلك الظاهرة التي تفشت في شعرنا العربي بعد هزيمة حزيران ، ولكننا نود ان نفرق بين نوعين من تعذيب الذات، احدهما مرض ناشئ من فقدان الاتجاه والرؤية الجدلية للواقع والاحساس الكامل بالمعجز وهو ما تحدث عنه الدكتور ، والاخر شبيه به من ناحية الشكل ولكنه اشبه بالطقوس السحرية والشعبية الشديدة القسوة والتي تهدف الى تحرير الذات عن طريق تدريبها على تحمل الالم ، حتى لا يقهرها وتتمكن من مواجهتها متمثلا في قسوة الواقع وعذائته . . امتحان اختياري للقدرة الانسانية او كما يقول الشاعر خالد علي مصطفى من قصيدة « كتاب المرائي » (هلموا نمتحن الارض - نلم مناسكها) . بهذا الوعي الذي يكشف في صور العذاب المتعددة عن نقاء معدنه الانساني يظل الفارس والشاعر قادرين على الوقوف على اقدامهما وسط الهول موجّهين سهام البصيرة النافذة نحو الاعداء .

وتأتي بعد ذلك قصيدة الشاعر محمود علي السعيد « الصيف

سليمان ، او على الاقل ، لم يكن من المتوقع ان تكون هذه الاجابة مائلة في ذهنه وهو يكتب هذا المقال . ذلك ان ذروة نظرية الدكتور ميشال (في المقال) عن الشعر ، تشير الى ان « ادراك » العلاقة بين العناصر الجمالية في القصيدة بخلق (رعشة جمالية) هي التي تجمنا بعد تبثّر ، وهي التي تشهد بامكانية تحويل « الانا » الى « نحن » ، من الذات الفردية الى الذات العامة . حقا انه يبدو كما لو كان « يشترط » الادراك لحدوث هذه الرعشة . ولكنه فسي الحقيقة وان لم يشترط ادراك المعاني العقلية ولا ادراك المواد الثقافية والمعرفية التي لا بد وان تحتوي عليها القصيدة (وخصوصا القصيدة الحديثة) ولا حتى ادراك معاني المفردات اللغوية المستمدة غالبا من اللغة الفصحى وليس من اللهجات الدارجة ، وانما يشترط ادراك العوامل التي « انتجها الواقع الفعلي » ، وهذه العوامل - كما يفهم من صدر المقال - تتلخص في (اللغة) التي يستخدمها الشاعر ، لغة الشعر : (اللغة التي تشكل وسيلة انخطافه برغبة التجاوز والايصال) ثم الى جانب « اللغة » هناك : (خلق اشكال فنية ، هي صورة للاممال المحققة والخارجة من التصور ، تصور المعرفة الخلائق) اقول انه قد اشترط هذه اللغة وتلك الاشكال الفنية التي تضم بين جوانحها تصورا لآعمال البشر والتي هي في حد ذاتها فعل خلاق جديد ، فهو بذلك قد نفى - مقدما - معنى النتيجة التي توصل اليها في النهاية والتي اشرنا اليها قبل قليل .

فان عجز القصيدة العربية الحديثة (والقديمة لا تقل عنها عجزا) من خلق جمهورها الواسع بسبب الامية ، انما يعني ان اية امكانية لتحويل « الانا » الى « نحن » ، والى تحويل الذات الفردية الى ذات جمالية ، انما هي امكانية افتراضية او نظرية ، ولا اقول مستحيلة ، او وهمية ، حتى ولو في المدى البعيد (!) وحتى لو كان بوسع الاثر الفني ان يخلق جمهورا حساسا باللغة وقادرا على التمتع بالجمال (علما بان خلق هذا الجمهور يستلزمه اولا قدرة هذا الجمهور على تلقي هذا الاثر الفني واستيعابه وتقدير ما فيه من طاقات ومميزات جمالية ، دع عنك وهم ان « الفن » وحده هو الذي يمكن ان يخلق هذا الجمهور في مواجهة عوامل الافكار المادي والروحي والتغريب والتشيؤ وغرس روح الفردية والخرافة والفنية والجهل . الخ . الخ) . هذا ، والا كانت « نحن » التي يقصدها الدكتور ميشال هي (نحن) المثقفين ، القادرين على الاستمتاع بالجمال وحدنا او « بالنيابة عن الامة وبالأصالة عن انفسنا » ، والا كانت الذات الجماعية ، هي ذات جماعة المثقفين بالجمال المجرد ، الصرف ، لانهم استطاعوا (او لان ظروفهم الاجتماعية وفرت لهم) ان يوفروا شيئا من ذواتهم ، يدمجونها بعضها في البعض ، لكي يتجاوزا ذاتا جماعية ، خاصة بفتة واحدة من فئات الامة ، وهذه فلسفيا ، ستكون ذاتا فردية من مستوى آخر .

وبهذا المعنى يكون الدكتور ميشال سليمان قد عرض نظرية عن الشعر الانموذجي ، الوجه الى جمهور انموذجي ، وفرت له ظروفه القدرة او الاستعداد لتلقي الشعر ، ومن ثم الانفعال به ، وتذوق الجمال فيه ، والاستمتاع به « الرعشة الجمالية » التي يبعثها . ولم يقدم نظرية عن الشعر العربي ، الذي لا يمكن ان ينفصل ، فسي النظرية ولا في التطبيق ، عن جمهوره ، او عن « ال . . جمهور » .

ولست اعتقد ان الشعراء الذين نشرت قصائدهم قد صاروا بحاجة الى مزيد من النقد، بعد المعالجات النقدية التي قدمها الاساتذة الدكاترة عبد القادر القط وسهيل ادريس وابو العيد دودو واحسان عباس وصفي اسماعيل واحمد ابو سعد وابو القاسم كرو .

القصص

تابع المنشور على الصفحة - ١٦

الواقع الخارجي وندف الحقائق الصلبة والأخبار المروعة فإنها تؤكد استحالة أن يعيش هذا الفلسطيني المقرب بعيداً عن قصيته ، فهو أسير لتاريخه القديم من ناحية ، ولتصور الآخرين عنه من ناحية أخرى وللعالية هذا التاريخ وذاك التصور في صياغة حاضره ومستقبله من ناحية ثالثة . أما اللحظات التوهجة المقترضة من الماضي والمتزجة بنشائر الذكريات فإنها تمزج شهوة الحياة فيه بشهوة الحرية والحنين إلى الأرض الأم .

وقد استطاع هذا الانسياب في بنية القصة أن يجعل المروحة بين هذه الأساليب البنائية المختلفة هي الوجه الفني للمراوحتات العديدة في طبيعة هذه الشخصية الفلسطينية الفريية والمقربة مما وهي تكتوى بنيران المفارقة بين انغماسها في الجنس والضياع في لندن وانسحاق دم القتالين في أحراش عجلون وبالقرب من حدود لبنان وعلى مرتفعات الجولان .. وهي مفارقة ترسم بمهارة فنية ملامح اجابة ناضجة على هذا التساؤل الذي تصوغه المفارقة .. لماذا كان موتهم هناك بلا ثمن ؟! ولماذا لم يستطع هذا الموت الدامي أن ينتزع بطلنا المقرب من منفاه الاختياري ؟!

النهر والمصب

تشير (النهر والمصب) لمحمد كمال محمد إلى تلك المفارقة بين العثور على كنز قصصي والفشل في الاستحواذ عليه .. فقد عثر صاحبها بحق على نموذج إنساني خصب ، وعلى لحظة في حياة هذا النموذج قادرة على تفجير هذه الحياة بالرؤى والدلالات . لكنه ضيع هذا الكنز المنطقي بطريقة المعالجة التقليدية التي أهدرت جزءاً كبيراً من إمكانات هذه القصة . التي ظلت برغم كل شيء ، وبقوة اللحظة والشخصية وحدهما ، قصة جيدة وكان بإمكانها أن تكون قصة رائعة . فإن يستيقظ هذا الهريدي السحوق المحبط المحبوس في قمقم من حديد حقيبة السيارة وهي تدرع المسافة القصيرة بين «دمياط» و « رأس البر » مروراً « بالسنانية » على خير ظهور وقف باسمهم فجأة ليس بالشيء العادي .. لأنها لحظة قادرة على تفجير كل أحلام وصبوات هذه الشخصية الإنسانية البسيطة .. وأحلام مثل هذا الرجل المهدر الرجولة لأنه ما زال برغم كل شيء ، مجرد صبي للسائق الذي ضيع كل شيء على الكيوف ، أحلام مثل هذا الرجل ليست شيئاً تجريدياً ولكنها تنطوي على طبيعة رؤيته للواقع الذي يحياه وعلى نوعية تصوره للصورة المعدلة له . وقد استطاع الكاتب أن يدرك هذه الحقيقة وأن يظن إلى الطبيعة الحسية لهذا النموذج البشري والتي تنأى به عن العقلانيات والتجريدات وتدفعه إلى تحويل رؤاه وتصويراته وأحلامه إلى نوع من الحلول الجسدية والتصرفات الإجرائية . وهي تصرفات تحمل في تضاعفها نقل وقع المفاجأة على نفس هذه الشخصية وعلى تكوينها . فراحة الحلم والتصوير بالنسبة لها وهي لا تطيق أن تعيش معه أو تصبر على رؤاه وهي تتشكل في الخيال على هيئة صورة كاملة . غير أن إدراك الكاتب لهذه الحقيقة لم يرافقه إدراك من نفس النوع للطبيعة الشعرية لهذه الحقيقة ، ولا للادوات البنائية القادرة على تجسيدها . ومن هنا بدأ هذا الإدراك باهتا إلى حد كبير .. وفرق في التفاصيل غير الموظفة وفي لجاجة الحوار التي تقترب من الثرثرة حتى كاد أن يختفى . واهنه فقدان التوازن في مبنى القصة حيث

ودورة المنجل » تأكيداً لعقدة تعذيب الذات فلا تفعل القصيدة أكثر من تديد إحساسات بهانة الهزيمة في أطار صياغة غنائية اعتنت فقط بتحصيد إحساس الشاعر على حساب العناصر الأخرى - التاريخ الإشارة الرمزية إلى البطولة - التي بدت واهية في ارتباطها بمحور القصيدة العام ، غير مقنعة أو قادرة على انقاذ التجربة الشعرية من السقوط في بشر تلك العقدة النفسية .

ويعود بنا الشاعر محمد الهجري إلى صورة جديدة لقدرة الفنان العربي على تخطي حاجز تعذيب الذات ، فهو يصور الهزيمة على نحو شديد الأيلا ، وتتحول صورها في قصيدته المركزة إلى إيقاع كابوس مملب ، ولكنه مع ذلك يستطيع أن يرى الشاطئ ولو من بعيد ، ويستطيع أن يحس بالبركان تحت السطح الساكن ، مما يجعل من عذابنا بالهزيمة قضية لا قدراً .

ويخطو الشاعر علي سليمان بنا خطوة أخرى إلى الأمام في قصيدته « الحب في ساروجا » فهو مثل خالد مصطفى لا يكتفي بحمل مسئولية الجريمة التي شارك جميعاً في حمل عبئها بالفصل أو بالصمت واللامبالاة وإنما يسلط الضوء على الإعداء ويسمهم ويكشف حقيقتهم في نفس الوقت . فهل تحتاج المعركة بعد ذلك إلى دعوة أو تحميس خطابي أو حلم متفائل بالخلاص ؟

٤ - السخريّة في الشعر الحديث

في قصيدتي الشاعرين أحمد عنتر مصطفى وفتحي فرغلي يتزايد دور الوعي في التجربة الشعرية وتسم كلا القصيدتين بطابع عقلي ساخر ينشأ من الإدراك العصري لضخامة التناقضات في حياتنا بعد أن أصبح التعبير التراجيدي عن مآسي الحياة العصرية عسيراً في زمن بإمكانه تزييف كل القضايا على موائد الأتمرات وداخل أجهزة الدعاية الباطشة . ولعل الهدف الأساسي لشعرنا الحديث الساخر هو أحداث صدمة للقارئ تفسد الفته مع مثل هذه الحياة وتمزق نسج تعود عليها ، وتفتح عينه على حقيقتها المتناقضة مرة أخرى . ولقد سبق شاعرنا على الدرب نزار قباني وأمل دنقل ولكنهما جاءا صوتين متميزين عن سابقيهما وتمتيزين أيضاً كل منهما عن الآخر .

ينطلق أحمد عنتر في قصيدته « قراءات حرة .. » من التناقض الموجود في حياتنا بين القول والفعل ويعب سخريته في أطار الحكمة القديم ويوفق في المزج بينه وبين التعبير المتحرر الحديث . على أن ما يلفت النظر في هذه التجربة أن الأجزاء المنصبة في الأبطال القديم تبدو أكثر معاصرة في إيماءاتها من الأجزاء المتحررة الشكل ولكن القصيدة ككل تحقق وحدتها الفنية ، بقدر كبير من التوفيق لا بصيه إلا القليل من التكرار في المعاني .

أما قصيدة فتحي فرغلي « خمس قصائد » .. فتصور التناقض بين الحياة والحلم الإنساني وهو تناقض قديم بعيد الجذور ولكن ما يفجره ويمتعه طابعه الحديث الساخر هو اتساع المسافة بينهما في زماننا لدرجة خرافية تتعذر معها الحوار بينهما هما الساكنين نفس الشرنقة الطينية ، وربما لذلك السبب يلقب الطابع المأساوي على التجربة الشعرية عند فتحي فرغلي على طابع السخريّة العقلية ، خلافاً لما نجده عند أحمد عنتر من سيادة الطابع العقلي الساخر، وإن صبت كل من قصيدتيهما في نفس الهدف إلا وهو إيقاف القارئ على حقيقة التناقض الذي نجاه . ذلك التناقض الذي قد يالفه الناس ويصبح شيئاً عادياً ، فلا يشعرون به إذا ما استسلموا لمنطق العادة الرهييب .

شوقي خميس

التهرة

تلمس تطويلا في المواقف التي تحتاج الى تركيز واختصارا ولا أقول تركيزا في المواقف التي تحتاج الى استقصاء وتعميق .. ولولا ذلك لاستطاعت القصة ان تكون شيئا متميزا وناضجا واصيلا .

حدث ذات يوم في « الجبل الاقرع »

قصة احمد بوزفور (حدث يوم في الجبل الاقرع) قصة مغربية الى اقصى حد ... مغربية المناخ والموضوع والشخصية .. مغربية البناء بمعنى البداية والتلميح معا .. انها قصة صياد وقنينة .. ليست قصة هذا الصياد المحدد وهذه القنينة المحددة . ولكنها قطع الى ان تكون قصة كل الصيادين المغربيين وكل الفرائس المغربية اذا جاز التعبير .. والى ان توحى الينا بذلك من خلال لغتها الشاعرية وبنائها الذي يقترب من بناء القصيدة ذات الحركات الثلاث .. في الحركة الاولى الخطة والعزم والمبادرة .. فيها امتلأ الصياد المصري صهوة سيارته واستبدل بوقع الحوافر على الارض الحجرية او بسوخ اخفاف الجمال في الرمال الصحراوية هسيس المعجلات على الاسفلت . وصحب معه البندقية والمجلة والرصاص وهو يخرج من المدينة في الليل مبتلئا بالتصميم على التحقق والعودة اليها بعد نهار كامل متسللا كالثعبان ولكن نافذة الحديد تحته مثقلة بالصيد والفزلان .. في الحركة الثانية اصطدام الخطة بالواقع وتمرس الصياد على المناورة وتعديل جزئيات الخطة .. وهي حركة كان لا بد ان يحشر لها الكاتب قدرته اللغوية التي تبثت في القسم الاول من القصة لكنه للأسف عاجلها بشيء من التسرع ولجا فيها الى السرد الكتكظ بالكلمات السقيمة مثل « فضب هذا .. حزن .. جلس حزينا » وهي تعاقب لتسجل لقل اختصار الحالة الانسانية في انفعالات متعاقبة لا تجسد فيها ولا حيوية . ولو استبدل الكاتب هذا الأسلوب بأسلوب أكثر تجسيدا وشاعرية لاستطاع تنمية الإيحاءات والدلالات التي باح بها القسم الاول من القصة او الحركة الاولى من بنائها الشعري والموضوعي معا . لكن هذا اللجوء الى الاختصار حد من افق القصة وقعد بدلالاتها الإيحائية عن الاستمرار في فاعليتها لتسلمنا تلقائيا الى ما يحدث في الحركة الأخيرة من القصة .. حركة التحقق وبلوغ الارب والاستفادة من تاريخ المناورة . وهي حركة حادة وقصيرة ودالة الى اقصى حد .. استطاعت معها القصة ان توحى بشاعرية وبساطة بالكثير مما في الواقع المغربي من رؤى واحاسيس .. وان تنقل الى القارئ دفقة شعورية تمنحه اتجاهها صحيحا لرؤية الكثير من جزئيات هذا الواقع وتفصيله .. ولا اريد ان استطرذ في تفاصيل هذه الجزئية حتى لا يصبح النقد عبئا على العمل الفني وعلى كاتبه على حد سواء .. وحتى لا يقع في تحديد اشياء هي بطبيعتها غير قابلة لهذا النوع من التحديد ومتابية عليه .

نهار مشرق

قصة (نهار مشرق) لمحمد رؤوف بشير لا تنتمي الى هذا العقد من تاريخ القصة القصيرة ، ولكنها تنتمي الى تيار ساد في الخمسينات واعتمد على منهج يحاول ان يوقع الواقع في حبال روى الكاتب المسبقة عنه ودعى خطأ بالواقعية الاشتراكية ، وهي منذ عنوانها نهار مشرق تحاول ان تنبئنا الى تلك المفارقة الزاغة بين ذلك الاشرار الرائع غب الطر وتلك الفظافة المجتمعية القائمة التي تكاد تسحق بكلاتها الثقيلة شخصية ماسح الاحذية الفقير وزوجته وابنه الوليد . ولا تكفي بهذه المحاولة بل تمن في الوصول بالخطوط الى نهاياتها الخطابية الزاغة . فلا بد ان تستمر الامطار لعدة ايام ، ولا بد ان يتوافق هذا الاستمرار مع ميلاد الطفل الجديد ومع الفترة التالية له بقليل حيث لا تستطيع الزوجة العمل . ولا بد ان تبوء الفكرة التي بدا وكأنها الخلاص الوحيد بالفشل .. والفشل لا يتم بطريقة هادئة .. فبين هذا النوع من القصص والهدوء الانفعالي نار قديم . ولكنه يتم بأعلى ما في

طاقة القصة على الصراخ .. فبعد ان علق ماسح الاحذية الامل على الدور الاخير بعد ان اغلقت في وجهه كل الابواب . لا بد ان يكون بهذا الدور الاخير شاب عابث غني يقضي وقته في اللهو مع فتاه بشقته ولا يعبأ بان يموت ماسح الاحذية جوعا او لا تجد أسرته ما يقيم اودما . ولا تكفي كل هذه التوليفة المتملة بل لا بد ان تكون النهاية ميلودرامية وزاغة وان يعلق هذا الشاب العابث الباب في وجهه بقوة فيتدحرج الماسح والصندوق على السلم ، وتتخبط ادواته وتلطم اصابعه سلم البنى الاتيق .. ويهوي هو على السلم لا نعرف ان كان قد مات ام تحطمت ضلوعه فقط .. فالكتاب يتصور انه يتركنا لنوع من النهايات المفتوحة . حيث لا نعرف النتائج الحاسمة لسقطته من اعلى السدج لخمسة طوابق كاملة .. ولا ندري ما هو مصير زوجته وطفله الوليد المعلق به .

وفي القصة قدر هائل من النوايا الطيبة .. وعدد من المقولات الخطابية الزاغة .. المقحة مثل « كان ثمة شيان يتوزعان بعدالة متناهية . الشمس الساطعة وغطاء القطن اللطيف . اما ما تبقى فقد كان القيم فيه واضحا وقاسيا حتى على صعيد شخص ماسح الاحذية .. الخ » وهي مقولات يريد الكاتب عبرها ان ينبئنا الى البعد الاجتماعي والاقتصادية في قصته .. وكأنه لا يثق في قدرة هذا التصميم المتعمد الذي بنى به القصة على ان ينقل لنا هذا البعد الاجتماعي والاقتصادي الذي يريد ان يبلوره .. وله كل الحق ، لان مثل هذا التصميم الزاقع لا ينقل شيئا مهما توفر له من حسن النوايا وسلامة القصد

قصاصات ورق المسخرة

تقترب قصة (قصاصات ورق المسخرة) لحسن محمد بدوي من القصة السابقة من الناحية الموقفية وان لم تتطابق معها تماما . لانها مع انطلاقتها من نفس وجهة النظر التي تنطلق منها القصة السابقة في رؤية الاشياء وهي وجهة النظر التي ترى كل شيء محكوما بحتمة ذات بعد واحد ، تنجح في ان تخفي هذه الرؤية في طيات نزعة ذات طابع وجودي موشع برداء من العيشة . لكنها لا تنجح في الافلات من اسار تلك النبرة الانفعالية الزاغة ، او في تبرير تلك الازمة المتعللة التي يعيشها بطلها وقد اظلم العالم في وجهه فجأة واختلطت فيه الموجودات والقيم اثر معرفته بان مباراة الكرة التي عقد العزم على مشاهدتها هذا اليوم قد القيت بسبب سوء الاحوال الجوية . فليس من المعقول ان يصبح انسان ما « اتص خلق الله . كغريب يجوش عالما غربيا » لسبب كهذا .. صحيح ان هنا بعض الإيحاءات الواهنة التي تريد ان تقول بوجود نوع من الخواء الروحي في افوار هذه الشخصية . وبوقوفها تحت وطأة مجموعة من الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والنفسية .. لكنها تظل في نطاق الإيحاءات الواهنة ولا تبرحها . لا تستطيع ان تمققها محاولة الكاتب لخلق نوع من التوازن الدال بين ضياع بطله في شوارع الاسكندرية وضياح الفتاة غريبة الاطوار التي يتحدث اعلان الصحيفة عن مكافأة سخية لمن يرشد عنها .

وهو يحاول ان يوظف هذا التوازي بصورة فعالة في الجزء الاخير من القصة .. تندمج صورة عابرة الرصيف الحلوة في صورة فتاة الاعلان الضائعة ويمتزجان معا بحلمه بمفامرة تلك حصار الاحباط المضروب من حوله . لكن هذه المحاولة وهي تتم في قبضة الموت تتم بنوع من السيمتريّة التي لا تتيح للحوار بين الجزئيتين المتوازيتين نوعا من الجدل الخلاق العامر بالإيحاءات القادرة على تعميق دلالات الموقف والشخصية في وجدان المتلقي وفكره معا . ومن هنا لم تتمكن القصة من بلورة الروايف التي تروي منها ازمة بطلها . ولم تقنعنا بصلى هذه الازمة ولا بمعقها .. بل ظلت مشتبكة بخيوط تلك الرؤية الشاحبة ذات البعد الواحد في رسمها للموقف وفي تقصيصها لابعاد الشخصية على السواء .

صبري حافظ

القاهرة

الفلسفة البنائية

تابع المنشور على الصفحة - ١٣

البحث . هكذا فحسب يمكن اظهار الحركة الحقيقية بشكل صائب .
ووفقا لهذه الخطة تم بالفعل تصور كتاب « رأس المال » . فالجزء
الاول يحلل الظواهر التي تشكل عملية الانتاج الرأسمالي ، والجزء
الثاني تم تخصيصه لعملية التوزيع التي تكمل عملية الانتاج ، وفي
الجزء الثالث اصبح ممكنا « وصف الاشكال العينية التي نشأت عن
حركة رأس المال في مجموعها » ، (كارل ماركس ، رأس المال -
موسكو ١٩٦٢ الجزء الثالث صفحة ٢٥) .

ولو ان كتاب « رأس المال » قد تم استكماله لكان قد انتهى ،
حسبما اشار ماركس في مناسبات عديدة ، بتحليل للصراع الطبقي ،
اي تحليل الحركة الاجتماعية التي تزيل التناقضات الكامنة في اسلوب
الانتاج الرأسمالي . وبكلمات أخرى ، لقد تدرج بحث ماركس من
« التشریح الدقيق » للاشكال الاقتصادية الأولية الى المعالجة « عبر -
الزمنية » فالى العملية التاريخية في مجموعها .

يتضح من هذا انه قبل ان يستخدم منهج البنائية في مجال
اللغويات ، والانتولوجيا ، وعلم النفس ، بامد طويل كانت قيمته
العملية قد تم اظهارها في تحليل ماركس لظواهر المجتمع البرجوازي
الاقتصادية .

الاختلاف الجوهرى مع الماركسية :

ان كل ما تقدم يمكن ان يخلق انطباعات بانه ليس ثمة خلاف
جوهرى بين المنهج البنائي الجدلي . ويوحى بهذا ايضا قول ليفي -
شترأوس انه قد استعار مفهومه الاساسى عن البنية من « ماركس
وانجلز واخرين » ، بل ويستعزذ قائلا :

« انني اريد ان اعيد توحيد كل انجازات الانتولوجيا خلال
الخمسين عاما الماضية في الاتجاه الماركسي » (الانتروبولوجيا البنائية ،
باريس ١٩٥٨ صفحة ٣٦٤) .

وفي كتابه « المدارات الحزينة » ، نجد بين ملاحظاته عن
سيرته الذاتية العبارات البالغة الدلالة الآتية :

« لقد هزني ماركس . فمن خلال عقله الجبار اطلعت على الاتجاه
الفلسفى منتقلا من كانت الى هيجل : ان عالما بأسره قد فتح امامي .
ومنذ ذلك الحين لم يفارقني هذا الاحساس ، ونادرا ما احاول معالجة
اي قضية من قضايا علم الاجتماع او الانتولوجيا دون ان انعش افكاري
اولا بقراءة بضع صفحات من كتاب « الثامن عشر من برومير » ، لويس
بونابرت » ، او كتاب « نقد الاقتصاد السياسى » .
(المدارات الحزينة ، باريس ، صفحة ٤٤) .

اننا امام وضع قد يصعبان تفهمه : لماذا اذن لا يعتبر البنائيون
انفسهم ماركسيين ؟ ولماذا يصرون على تسمية المنهج الذي يزعمون
انهم استعاروه من ماركس المنهج البنائي وليس الجدلي ؟ ان هذا
السؤال يذكرنا بأخر ، ففي الايام التي اعلن فيها سارتر اتفاقه الكامل
مع الفلسفة الماركسية ، طرح سؤاله عن سبب التزامه بالوجودية .
وحسبما هو واضح من تطور سارتر النظري والسياسي فان الاجابة
هي : لا يمكن للمرء ان يبشر بالوجودية دون ان يرفض في نفس
الوقت الجوهر الحقيقي للماركسية ، والبنائية ينطبق عليها نفس
الامر رغم كل اختلافاتها عن الوجودية ، فان رفضها ان تكون متطابقة
مع المادية الجدلية ليس مجرد قضية اصطلاحات او التمسك بمكانة
نظرية ، وانما هو تعبير عن اختلاف جوهرى مع الماركسية ، وهذا
ما يتضح في القضايا الاساسية التالية :

(١) ان منهج البحث عند البنائيين لا يؤكد اسبقية المعالجة
« الآتية » على المعالجة « عبر - الزمنية » في بساطة وحسب ، وانما
يفصل بين الجوهر الحقيقي لهذين المدخلين الى درجة تعوق وحدتهما
الداخلية تماما . ولا تمضي البنائية بالطبع ، الى حد ان تستعرض

مشروطة بأخرى مثلما هو الحال في كل نسق عضوي . ان مثل هذا
النسق العضوي ، باعتباره كيانا متكاملًا ، يمتلك ضروراته الخاصة
به كما ان تطوره في اتجاه الوحدة المتكاملة يكن في اخضاعه كل عناصر
المجتمع او في خلق ما يقتدر اليه من اعضاء . هكذا ، ففي مجرى
التطور التاريخي ينصهر النسق في كلية واحدة » .

ان هذا ولا شك اكثر التعريفات شمولًا لمفهوم البنية ، ولا تكاد
البنائية المعاصرة تضيف أي شيء جوهري اكثر من محاولات الصياغة
الرياضية لهذا المفهوم .

ليس ثمة احتمال ان التباين بين البنائية الماركسية يبدأ عند
تعريف قواعد تطبيق مفهوم البنية ؟ ان البنائية تعطي الاسبقية
المنهجية للمعالجة الآتية Synchronic ثم تأتى بعدها المعالجة
« عبر الزمنية » Diachronic وكما سوف نرى ، فان الفهم
الصائب لهذا المبدأ يبين عدم وجود اختلاف جوهري بين الماركسية
حول هذه القضية . فما الذي يشير اليه حقا ، هذا المبدأ في اكثر
معانيه تحديدا ؟ ان التطبيق الصائب وحده لمبادئ البحث المنهجية
يستلزم ان نفرق بشكل واضح بين دراسة بنية معينة من زوايا
حالتها وادائها الوظيفي في وقت معين ، اي « المعالجة الآتية » وبين
دراسة طريقة تغير هذه البنية عبر الزمن ، اي المعالجة « عبر
الزمنية » . وبكلمات أخرى ، لا ينبغي ان نخلط بين الحالة التي
عليها البنية وبين عملية تغير مظهرها . يضاف الى ذلك ، انه اذا
كان التاريخ هو ، حقا ، تاريخا لآنية وليس تاريخا لعناصر متفرقة ،
فانه ينبغي على المرء ، وفقا لهذا المبدأ ، ان يعرف اولا الحالة التي
عليها هذه الآنية ليصبح قادرا بعد ذلك على ان يكشف تاريخها .
ان هذا التفسير يبين ان مبدأ البنائية الاساسي لا يتناقض مع التفكير
الماركسي ، بل ويمكننا ان نشير ثانية الى ماركس الذي طبق منهجا
مماثلا في تحليل الظواهر الاقتصادية للرأسمالية .

لقد كان هدف ماركس ان يبين حتمية ان ينهض ، وبطريقة ثورية
مجتمع اكثر تطورا ذو نمط اشتراكي بدلا من المجتمع الرأسمالي ولم
يستندل ماركس على ضرورة ذلك التغير بمذاهب تجريدية عن التطور ،
وانما عن طريق تحليل عميق لكل من الآنية الداخلية للاقتصاد
الرأسمالي والاداء الوظيفي المستقر ظاهريا لهذا الاقتصاد . وهكذا ،
انطلق ماركس من الآنية الى التاريخ .

وحيثما تحدث ماركس عن منهجه في تحليل الراتب الاقتصادية
كان يؤكد :

« سوف يكون من المستحيل والخطا ان نتناول المراتب الاقتصادية
بنفس النظام الذي لعبت به دورا حاسما في التاريخ . بل على
العكس من ذلك ، فان النظام تحدده العلاقة القائمة في أي مجتمع
برجوازي معاصر . كما ان هذا النظام ، يتناقض بكل معنى الكلمة ،
مع ذلك الذي يبدو انه الترتيب الطبيعي او انه متطابق مع سياق
التطور التاريخي . ان الامر لا يتعلق بالاضاع التي شغلته العلاقات
الاقتصادية تاريخيا في مختلف التكوينات الاجتماعية المتعاقبة ، وليس
هو ايضا مشكلة تتابعها في الفكرة (برودون) التي تحرف مفهوم
العملية التاريخية . وانما تتمثل المشكلة في تدرج هذه المراتب داخل
المجتمع البرجوازي الحديث .

ولا شك ، ان هدف الاقتصاديات هو ان تكشف عن قوانين
تطور التكوينات الاجتماعية - الاقتصادية ، غير انه لا يمكن انجاز
ذلك الا بعد تبين العلاقة الداخلية بين الواجه المختلفة للكيان موضع

الموضوعات بشكل استاتيكي بحث او الى حد ان ترفض المعالجة « عبر الزمنية » . غير ان ما يسمى « النظرية البنائية حول المعالجة عبر الزمنية » انما ترفض في واقع الامر الحلول الملائمة للقضايا التاريخية .

فبينما توافق البنائية على ان الابنية تتطور عبر الزمن نجدها لا تعالج ذلك باعتبارها عملية تاريخية مسقطه في المستقبل ، وانما على العكس من ذلك ، تتناوله على انه حركة نحو الاكتمال ومن ثم نحو الغموض . وعلى هذا النحو يكتب ا . ج جريماس ، عالم اللغويات ، قائلا :

« ان التاريخ ليس نقطة انطلاق مثلما يقال دائما ، وانما على العكس ، هو اكتمال ، انه « اشبه ما يكون بالفرملة وليس المحرك » . ومن ثم يرى « ان ثمة قسما كبيرا من الحقيقة في القول الشعبي المأثور : مهما يتغير يظل كما هو نفس الشيء » . (الأزمنة الحديثة ، نوفمبر ١٩٦٦ صفحة ٨٢٣) .

ان هذا القول يتجاهل ما هو جوهري : التاريخ كعملية تطور مستمر وغير محدود للمجتمع الانساني ، اي التاريخ مثلما هو حقا . وايضا سلمت البنائية بالتغيرات في الابنية نجدها تعتبر ان التغيرات مجرد « انفجار في البنية » ناتج عن تصادمها مع الظروف الخارجية . وهذا يعني انكار القوانين الداخلية للتطور التاريخي . هكذا ، يترك التاريخ تلقا ، اي ينظر اليه وكأنه مجرد تتابع تصادفي لحقب وفترات غير مترابطة . وفي « الكلمات والاشياء » نجد م . فوكوه يعتبر ان الحقب في تطور المعرفة اقرب ان تكون منظارا نرى من خلاله التغير من ان تكون عملية مستمرة من التطور التقدمي للمعرفة . وعلى عكس الفهم الجدلي للتاريخ والابنية في وحدتها العميقة فتؤكد البنائية - التي تنكر هذه الوحدة - الثبات النسبي للابنية . وهذا يضعها في حلقة مفرقة ، بمعنى انها تتأرجح بين الابنية بدون تاريخ حقيقي وبين التاريخ بدون ابنية حقيقية .

(٢) ان الماركسية تقدم فهما منطقيا عميقا لوحدة الابنية والتاريخ ، وتكشف عن القوة المحركة لكل العمليات ، اي ، التناقض الجدلي . فمن زاوية وحدة الاضداد يتضمن هذا الفهم كلا من الثبات النسبي للابنية والقانون الذي يحكم تتابع مراحل التطور التاريخي . غير ان التناقض الجدلي يعني ، في نفس الوقت ، صراع الاضداد . ومن هنا يكشف عن الدينامية الداخلية للبنية والتغيرات الكيفية التي تهدد تاريخها الواقعي .

ان التناقض الجدلي غريب على البنائية . وتلك سمة رئيسية تميز منهجها . فهي تفرق فقط بالتام التجاور المشترك للحقائق والظواهر والابنية ، اي الشكل الخارجي او الصورة الشاحبة للتناقض الجدلي . ان البنائية تهتم ، كقاعدة عامة ، بالتام التجاور لمناصر اي نسق او اخر مثل نسق القراة او نسق التصورات . وتلك ليست خاصية التناقضات الجدلية ، ذلك ان الاداء الوظيفي لمناصر اي نسق يرتبط بميكانيزم الظاهرة اكثر من ارتباطه بالديالكتيك .

ان الهدف الاساسي لاي تحليل علمي هو ان يبين ان الثبات الظاهري لهذه الميكانيزمات يحجب العمليات المتناقضة التي تنشأ عنها الميكانيزمات ذاتها والتي تحولها في مجرى التطور الاساسي الى ميكانيزمات جديدة . والماركسية لا ترفض تحليل الميكانيزمات العينية للتطور الاجتماعي ، ودليل ذلك تحليل ماركس ، في كتاب راس المال لتحول ميكانيزم الدورة على شكل : سلعة - نقود - سلعة ، اي القاعدة

الخاصة بالسلعة البسيطة الى القاعدة العامة لرأس المال ، اي الى الدورة في شكل : نقود - سلعة - نقود . وان فهم تناقضاتها يساعدنا على فهم ميكانيزم عملية خلق فائض القيمة وعملية الصراع الطبقي .

ان منهج ماركس لا يتجاهل ميكانيزم الظواهر ، وانما يركز على كشف جدلية العمليات التي وراء ثباتها النسبي . ولقد كان ذلك هو المنهج الجدلي العلمي الذي مكن ماركس من ان يثبت ان :

« المجتمع الراهن ليس بلورة صلبة وانما نظام قابل للتغير بـل ودائم التغير » . (راس المال ، المجلد ١ صفحة ١٠) .

وفي هذا الصدد ينبغي ان نعتبر المنهج البنائي معاديا للجدل .

(٣) لماذا لا ترى البنائية التناقضات الجدلية ، اي حلقة الوصل بين التاريخ والبنية ؟ والاجابة هي ان البنائية تنكر الجوهر الاساسي للتطور الاجتماعي ، اي جدلية جوهر المجتمع الانساني ، ونعني بذلك ، جدلية الانتاج الاجتماعي للقيم المادية . وهذا هو بيت القصيد : ان جدل ماركس العلمي لا ينفصل عن ماديته ، ذلك ان جدلية كل اوجه الوجود الاجتماعي والوعي الانساني متصلة في النشاط المادي ، ومن ثم فان الميزات الجزئية للبنائية لا يمكن ان تكون ذات فعالية جادة مهما بلغت قيمتها طالما انها تنكر الاساس الذي يعين كل الظواهر الاجتماعية .

وليس ثمة صلاحية ايضا في زعم البنائية انها منهج شامل لمعرفة كل الظواهر والعمليات . فان نقطة انطلاقها هي ان اللغات والابنية اللغوية بمثابة مطلقات يفترض انها تحدد كل العوامل الاجتماعية الاخرى . ان ليفي - شتراوس مثلا يقول :

« ان اللغة هي اساسا ظاهرة ثقافية (تميز الانسان عن الحيوان) (الانثروبولوجيا البنائية ، صفحة ٣٩٢) .

وهذا يعني ان اللغويات بمثابة النظام الوجه لكل العلوم الانسانية مجتمعة . وتلك هي البديهية الاساسية للبنائية . ويبدو ان البنائيين لا يريدون ان تكون افكارهم متسقة : فبينما يطالبون بتحليل العناصر وروابطها داخل اي نسق ، نجدهم يعزلون عاملا واحدا ، اي عنصرا واحدا ، ثم يملنون ان له الاهمية الحاسمة .

ان ديكارت استطاع في عصره ان يعتبر ان اللغة بمثابة الشيء الوحيد الذي يميز الانسان عن الحيوان . وفي عصرنا الراهن ثمة برهان علمي على وجود نسق للعوامل السببية تشكل اللغوية احد عناصره الى جانب عناصر اخرى مختلفة تتساوى معها في الاهمية ، عناصر اخرى مثل تشكيل الادوات التي تسهم ، في تحليل الاخير ، في نشأة اللغة في ارتباط وثيق بتطور الوعي الانساني .

ان البنائيين انما يخطئون عندما يعتقدون ان اللغويات بمثابة « النظام الوجه » . وقد اوضح ج . مونييه ، عالم اللغويات الماركسي ، وبشكل صائب ، ان نقل مناهج ومفاهيم أي علم الى علم اخر نقلا آليا دون بحث متعمق لاختلافاتها الحقيقية او المضمون النوعي لكل علم ، انما يؤدي الى احلال الاستمارة محل البحث العلمي . بل ويصل البنائيون الى حد الادعاء بان تجمع أي قدر معين من مفهومات ومصطلحات تتعلق بأي مجموعة منعزلة من الحقائق خاصة بالظروف الانسانية انما تقدم « حلا » « لاسرار » المعرفة .

والواقع ان المنهج الخاص بالبحث في أسس واصول المعرفة (المنهج الابستمولوجي) انما هو منهج شكلي بحث وعقيد . كما ان انكار البنائية للمادية التاريخية يصل بها الى ان التاريخ لفظ غير قابل للتفسير ، ويفصح في طريق الانثروبولوجيا البالية المسدود ، ويدفعها بتعمسية اجراءات منهج البحث في اسس المعرفة .

للدراصة بقية

تعليق بقلم المترجم :

مع تزايد التطورات التكنولوجية الحديثة ، او ما يطلق عليه « الثورة العلمية والتكنولوجية » ، تظهر اشكال جديدة للصراع الدائم بين الانظمة والقوى الاجتماعية المختلفة ، وتنعكس هذه الاشكال في اتجاهات فكرية يدعو بعضها الى القول بان العلوم الانسانية غير قادرة على مواجهة تحديات العصر . وانطلاقا من ذلك تزعم انه ينبغي احداثا ما يشبه الثورة في اساليب ومفاهيم ومناهج العلوم الاجتماعية لكي تواكب ما حدث من تطورات تكنولوجية . وبدلا من تاصيل الانجازات العلمية الحقيقية في مجال العلوم الاجتماعية ونظرياتنا ومناهجها العلمية ثم الانطلاق من ذلك الى محاولة فهم الآثار الاجتماعية لما يسمى « بالثورة العلمية والتكنولوجية » ، نقول انه بدلا من ذلك ، نجد ان اتجاهات فكرية معينة - وان كانت متقاربة الاهداف - تحاول ان تتفائل عن تلك الانجازات وعن التاريخ الحقيقي للعلم ، وتدعي ان تلك الانجازات قد عفى عليها الزمن ، ومن ثم ينبغي ايجاد مناهج جديدة لتطوير العلوم الاجتماعية . والهدف من ذلك هو ، بالطبع ، محاولة التأثير في اتجاهات هذه العلوم ومواقفها تجاه القضايا الرئيسية المتعلقة بالانسان والمجتمع وتطوره ، وما يدور فيه من صراعات ، وافاق مستقبلية . وما ذلك ، في واقع الامر ، الا انعكاس للصراع الاجتماعي وامتداده الى مجال الحياة الفكرية والعلمية .

على ان اهم الحركات الفكرية التي برزت في الاعوام الاخيرة تمثلت فيما يسمى « بالفلسفة البنائية » . وقد انطلقت هذه الحركة من فرنسا اساسا . وهي تحاول ان تقدم منهجا لتحليل مجالات مختلفة مثل :

الرياضيات ، علم النفس ، البيولوجيا ، اللغويات ، علم الاجتماع ، الانثروبولوجيا ، والفلسفة .

وهذه الدراصة التي نقلناها الى اللغة العربية تناقش ما تقدمه البنائية من افكار ، وتحدد موقعها من اتجاهات فكرية اخرى معاصرة وعلاقة المنهج الذي تستخدمه بالمنهج الجدلي خاصة . ومن المفيد

ان تؤكد الملاحظات التالية :

(١) تشير الدراصة الى ابرز ممثلي المدرسة البنائية . غير انه ينبغي ان نشير الى ان جان بياجيه ، صاحب الانجازات العلمية الهامة في مجال علم النفس الطفل ، له هو الآخر اسهامات نظريية في افكار البنائية ومنهجها .

(٢) ان الدراصة توضح ان البنائية لا يمكن اعتبارها موحدة الفكر . وفي هذا الصدد نقول ان اعمال بياجيه النظرية خاصة كتابه « البنائية » تؤكد ذلك هي الاخرى . ففي هذا الكتاب يناقش وينتقد بعض افكار ممثلي الفلسفة البنائية الآخرين مثل : ليفي شتراوس . وفي الفصل السابع من هذا الكتاب يعلق على الجدل الذي نشأ بين ليفي - شتراوس وسارتر قائلا : ان كلا منهما قد تفاؤل مثالا عن مفهوم « وحدة الاضداد » الذي يرى - من وجهة نظره - ان البنائية تؤكدته مثلما يؤكد المنهج الجدلي تماما .

(٣) ان البنائيين والعديد من المثقفين يضعون اعمال التوسير ، الفيلسوف الشيوعي ، ضمن نطاق الفلسفة البنائية ، كما ان جان بياجيه يصف اعمال التوسير قائلا : انها نوع من تجديد للماركسية بتطعيمها بالمنهج الخاص بالبحث في اسس المعرفة (المنهج الابستمولوجي) وان التوسير يفصل الماركسية عن المهيكلية ليعيد صياغة الماركسية وفق اصطلاحات البنائية المعاصرة .

لكن التوسير يعترض بنفسه على من يفسرون اعماله على هذا النحو ، ويحدد موقع اعماله من الايديولوجيات المختلفة ، فهو يقول في مقدمة الطبعة الثانية لكتابه الشهير « قراءة لرأس المال » ان السبب في اعتبار ان تفسيراته تنتمي الى الفلسفة البنائية هو استخدامهم لاصطلاحات البنائيين ، ثم يؤكد ضرورة ادراك ان المحتوى الداخلي لمقولاته ومضمونها ليس بينها وبين الايديولوجية البنائية اي شئ مشترك .

(٤) ان كاتب هذه الدراصة هو « لوسيان سيف » المشرف على سلسلة « المنشورات الاجتماعية » الفرنسية . وربما كانت شهرة « جارودي » ، واهتمامنا باعماله في العالم العربي هي التي جعلتنا لا نلاحظ جيدا الى بعض الاعمال الهامة التي يقدمها مفكرون آخرون ، وربما كان من اهم الامثلة التي يمكن تقديمها في هذا الصدد « التوسير » الفكر الفرنسي الذي جذبت اعماله اهتمام الدوائر العلمية في السنوات الاخيرة .

القاهرة

احمد القصير

من منشورات دار الآداب

شخصيات من أدب المقاومة

تأليف سامي خشبة

« ليست هذه محاولة في النقد الادبي التطبيقي ، وليست محاولة لدراصة شخصيات لاباط تاريخيين او مغلوبين على حساب الاعمال الادبية انها محاولة لاكتشاف ما يمكن ان يصنمه الادب بعقلية الشعب الذي يكتب عنه الادب ويكتب له . ان عقلية مصر وروحها في مواجهة كل محاولات فزوها وطمس معالمها القومية والانسانية هي ما يهمني في هذه الدراسات . . ومع هذا فان البطولة ايضا نصيبا من اهتمام هذه الدراسات ، ولكنها بطولة العقل - مهزوما ومنتصرا - في مواجهة محاولات تجميده في اطار ثقافات الغزاة ، او في توابيت ثقافته المحلية التي اجبرت على التوقف عن مواكبة الحياة المتطورة . . ومن هنا ، فان كل ادب ننتجه يهدف الى تأكيد قيم الحرية العقلية والاجتماعية والسياسية والى اعادة الكشف من حقيقتنا القومية من زاويتها الانسانية هو ادب للمقاومة »

من مقدمة المؤلف

صدر حديثا

٢٥ ق.ل.

مناقشة

((الإصالة أبدا))

بقلم حلمي محمد القاعود

الذين يدورون وفق تصميم فكري معين ، فرض عليهم سلفا .. ونحن لا نستحق هذا الوطن اذا لم نحمل مقوماته وصفاته وسماته وملامحه بين حنايانا . ونحن لا نكون عربا اذا لم نحمل بين ضلوعنا هوية العروبة وركائزها منذ تكوينها وبلورتها كظاهرة في التاريخ الانساني . وفي ظني ان الصينيين ليسوا على استعداد للتضحية بهويتهم الصينية من اجل الاممية .. بل انهم يحملون في اعماقهم ووجدانهم كل الملامح الحضارية التي هتف بها كونفشيوس وغناها صن بات صن وحققها الزعيم ماو .

ليست الإصالة انطلاقا على الذات او عودة الى الوراء بالتحجر والجمود كما يسبق الى ذهن بعض الاخوة - سامحهم الله - وانما هي بناء شخصية قومية ترتكز على اسس واضحة ، تستطيع بعدئذ القدرة على الحركة في كافة الاتجاهات والطرق ، وتنبطور هذه الشخصية - اخيرا - بما يتفق وروح الزمان انساني وحضاري . ونحن جميعا - ومعنا الاخ دكروب - لا يمكننا ان نتجاهل تفكير السيد داود بن جوريون او السيدة جولدا مائير تجاه بناء الوطن القومي لليهود في الوطن التاريخي للبرانيين . ولعل ما يقال عن رفع التوراة بيد والسلاح بالآخرة اوضح من ان نوره في هذا المجال . واعتقد ان اسرائيل انطلقا من هذا التفكير اليهودي تبني كيانها باحدث اساليب القرن العشرين في التكنولوجيا المعاصرة ، ولم تمنعها التوراة وتعاليم التلمود من الحياة في قلب القرن العشرين !

ان خجلنا من ذاتنا وهويتنا هو احدى المصائب - بل اكبرها - وقد ابتلينا بها في هذا الزمان ! كما ان عدم انتمائنا الى شخصيتنا القومية ولهائنا وراء الفكر المستورد ، واعتناق الغرب من الرؤى قد اوردنا الى تيه الياس والبؤس والانحطاط ، والهزيمة التي نعاشها ونعاشينا ، ونطالعها ونطالعنا ، وتخلق فينا كل لحظة تم بنا او علينا ، لاننا بلا عقيدة وبلا هوية !

ينبغي علينا في هذا الزمان ان نبلور ذاتنا ونكشف عن هويتنا ونبني شخصية متكاملة المقدمات ، تملك من الرحابة والسماحة ما يؤهلها لان تلعب دورها الحضاري والانساني المنتظر . اما ان نهيم على وجوهنا في وديان الغير نلحق اسوأ ما فيها ، ونفقد خصائصنا ومميزاتنا ونعيش حالة ابدا ، ونفكر وفق « فورمة » يقدمها لنا هذا الغير ، فهذا هو التردّي الرهيب الذي لا يمكن ان يقره احد ، ولا يملك الاستاذ محمد دكروب غير الموافقة على ما نقول :

هذه بدائه لم اكن اريد اثباتها ، ولكن طالما كانت المحنة القائمة تفرز بعض الافكار المكرورة والمحفوفة ، فانه لا بد من اعادتها لعل وعسى ان نصل معها وبها الى مراجعة ما نردده ونقول له ونصل - ايضا الى تفكير صحيح .

وليتق الاستاذ محمد دكروب انني لست على استعداد ان اقدم اطروحة عن الإصالة ، فهذا اوان الفعل وليس اوان الكلام ، وزمن الحركة الطليقة والنيرة ، وايس زمن البرطمة والتخبط . وقد كنت حقا اود ان اكتب مثل هذه الاطروحة، بيد انني وقد استغرقني الزمان تحت رداء العسكر منذ الهزيمة ، فان مثل هذا العمل يظل في يقيني حلما عذبا يطفو على سطح الخيلة حتى تتجاوز - بالفعل والحركة - اوان المسخرة !

في رواية « تولستوي » الخالدة تقول « انا كاريننا » :
- « يا استيفا .. اني ضائعة .. اني ضائعة .. واسوأ من ضائعة .. اني وتر مشدود يوشك ان ينقطع » .

ولا احسب هذه العبارة الا اصدق تعبير وتحديد للملامح تفكيرنا الراهن وواقنا .. فليقفر لي القارئ ، مع احترامي وتقديري للاستاذ « محمد دكروب » واخلاصه لافكاره .

حلمي محمد القاعود

القاهرة

كنت اعتقد ان المقابلة التي نشرت في عدد مارس (آذار) من « الآداب » ، ان ثبير انفصالا شديدا لدى احد ، كانفعال الاستاذ محمد دكروب . وكنت اعتقد ايضا انها مجرد عملية طرح لقضايا فكرية وادبية تمس واقعنا المادي والمعنوي الراهن وتحاول توصيفه وتقويمه بطريقة ما ، ومن خلال وجهة نظر معينة ، لم تحسّر نفسها الوصاية على الغير ، او تمارس دور الكليروس في التائم والتبريد الخ .. !

بيد ان الاستاذ محمد دكروب اثر ان يسقط على هذه المقابلة ومن خلالها مبادئ وافكارا ورؤى ما كانت في الذهن ولا اردناها سلفا . ومن حق الاستاذ دكروب ان يرفض ما يشاء من الافكار ، ومن حقه كذلك ان يصوغ رؤاه وفق المعطيات المطروحة امامه والتي يختارها بمحض حريته ويبنى عليها من القضايا والنتائج ما يريد ، لكن ليس من حقه ان يصنف الناس دون معطيات .

واود ان اشير هنا الى بعض النقاط آملا ان تجد صدرا رجبا وافقا واسعا لدى الاستاذ محمد دكروب الذي طالبني بما لا طاقة لي به في هذا الزمان .

اولا : اعتقد ان الاستاذ الدكتور عبدالسلام المجيلي من الادباء العرب الذين يتخذون موقفا ينتمي بالإصالة - وسياتي كلامي عنها - الى واقع امتهم العربية ، في وضوح كامل وبين ، والذي يرصد فكره من خلال فنه وابداعه سوف يجد صدق ما ذهبنا اليه وقد اوضحنا ذلك ذات يوم (راجع الاديب عدد ابريل ١٩٧١) . وما ذكره الدكتور المجيلي في حديثه انما يعبر عن تفكيره الخاص ازاء القضايا التي طرحتها عليه والتي اجاب عليها مشكورا بكل صدق واخلاص ويقتن . ويجب علينا - في عصر البحث العلمي وحق الناس في الاختيار - ان نحفظ له بمثل هذا الحق ، ونناقش افكاره ، وليس هوامشها او اللامريات التي لم ترد اساسا ولم يشر اليها احد .

ثانيا : ان طريقة التصنيف التي يلجأ اليها معظم الكتاب - في العالم العربي - طريقة غير علمية في رأيي وينبغي علينا ككتاب نعيش في وطن مهزوم ان لا نمارس هذه اللعبة ، لانها لعبة خاسرة عصمت علينا عمرا كاملا من الزمان في الهتاف والتهرج والتصفيق فضلا عن التصنيف . وانت اذا سألت مهزوما كيف ينتصر ؟ فانه سوف يجيب بشيء اخر لا ينتمي الى توصيف كتابنا العرب ، وسوف يقول لك « الماو ماو » ان المقاومة المحسوسة والملموسة في ميدان القتال هي الاجابة الصحيحة لتحرير كينيا وغيرها من بلاد العالم وليس اليمين وليس اليسار . ولعل من المفارقات المضحكة ان تجد من يريد صنع الاشتراكية في فلسطين قبل ان يعرر شبرا واحدا منها ، وان تجد من يهتم بقضية الاممية والاتحاد السوفياتي اكثر من اهتمامه بمصير فلسطين وبرطمة يهود على ارضها !

ثالثا : ليست الإصالة وصمة عار كما يرى بعض الاخوة الكتاب

النشاط الثقافي في الوطن العربي

لبنان

اتحاد الكتاب يكرم جنبلاط

اقام اتحاد الكتاب اللبنانيين في مطلع الشهر حفل استقبال تكريما لعضو الاتحاد الاستاذ كمال جنبلاط لمناسبة منحه جائزة لينين للسلام وقد حضر الحفل عدد من الادباء والفكرين اللبنانيين ، وألقى الدكتور سهيل ادريس الامين العام للاتحاد الكلمة التالية :

يسعد اتحاد الكتاب اللبنانيين ان يرحب بكم في هذا اللقاء الذي يقيمه تكريما للمناضل الوطني الاستاذ كمال جنبلاط بمناسبة منحه جائزة لينين للسلام .

وان اتحاد الكتاب اللبنانيين ليعتز بان يكون الاستاذ جنبلاط من أبرز اعضائه مفكرا يشاركه بفكره وقلمه في تركيز النزعة الاشتراكية في لبنان ويسهم في تعميق التيار التقدمي الذي يسجل كل يوم انتصارا جديدا في هذا البلد يقربه من جبهة القوى التقدمية في العالم ، ومن الدول الاشتراكية ولا سيما الاتحاد السوفياتي ، بقدر ما يبعده عن جبهة القوى الرجعية التي تقودها الدول الرأسمالية ، ولا سيما الامبريالية الاميركية .

ولئن كان الاستاذ كمال جنبلاط زعيما سياسيا للجبهة التقدمية في لبنان ، فانه واحد من اكبر الفكرين والمثقفين السياسيين عندنا ، بل لعله في طليعة الذين يؤمنون بضرورة تلازم الفكر والسياسة والثقافة والقيادة .

وما منح الاستاذ جنبلاط جائزة لينين للسلام الا تكريم فيه لهذه الصفة المزدوجة : الزعيم التقدمي والفكر الحر وتشير لجنة جوائز لينين الى « أن جنبلاط قد اتخذ مواقف ثابتة ضد الامبريالية والرجعية ومن اجل دعم حركات التحرر العربية وذودا عن مبادئ الديمقراطية ومصالح الشفيلة ، مما جعله يتبوأ مكانه في صفوف أبرز قادة القوى الوطنية في لبنان » .

وكلنا يذكر ولا شك مواقف الاستاذ جنبلاط ، على الصعيدين العربي والعالمي ، من المقاومة الفلسطينية والفدائيين وحرب الفيتنام . وغير بعيد عنا وقفته من مشروع قانون الاحزاب ، تلك الوقفة التي تدل على ايمان عميق عنده بالحرية والدفاع عن الحريات . وهكذا تكون جائزة لينين التي منحتها رمزا لتكريم النضال اللبناني من اجل الديمقراطية والحرية ، ولتكريم الحركة التقدمية الوطنية كلها .

وياتي هذا التكريم في فترة يسجل فيها جنبلاط وسائر ممثلي التيار التقدمي في لبنان انتصارا حقيقيا على صعيد التمثيل الشعبي في لبنان ، وفي هذا دليل اخر على وعي جديد يتفتح في المجتمع اللبناني ليقاوم قوى التخلف والرجعية ، ولئن كان صديقنا العزيز الدكتور علي سعد ، عضو اتحاد الكتاب اللبنانيين لم يكتب له حظ الفوز في المعركة الانتخابية التي خاضها رفيقا للاستاذ جنبلاط ، فان كثافة الاصوات التي نالها ذات دلالة بليغة على هذا الوعي الشعبي الذي لا بد في مقبلات الايام ان يرجح كفة القوى التقدمية والاشتراكية في بلدنا وليس عندنا شك في ان الاستاذ جنبلاط ، بصفته الثقافية والفكرية ، اقدر القادة اللبنانيين على تقييم المثقفين والفكرين ، وسوف يدعم دائما جميع عناصر الثقافة الوطنية التي ستتقدم لتمثيل الشعب في الدورات القادمة ، كما فعل في هذه الدورة حين دعم ترشيح صديقنا وعضو اتحادنا الاستاذ حبيب صادق في معركته القاسية ضد الاقطاع السياسي . ونود ان ننتهز هذه الفرصة لتكرار الاشارة الى ما نسميه أزمة الثقافة في لبنان ، آمين من صديقنا الاستاذ جنبلاط ومن السادة النواب الذين

يشاركوننا هذا الاحتفال ان يولوا هذه القضية بعض اهتمامهم .

فالواقع ان ليس في لبنان ما هو مهمل مضيق كالثقافة . ان المسؤولين يضعونها في اخر همومهم ، ولا يخصصونها بما تخصه بها سائر الدول المتحضرة من عناية ورعاية . ولئن كان ثمة مظهر لاي نشاط ثقافي في الادب او الفن او النشر او المسرح ، فهو مردود الى محض مبادرات فردية يبدل لها اصحابها ما ينوون باعنيته . ولا ريب في ان هذه المبادرات ستنتهي الى الهبوط والافلاس ما دامت الدولة غائبة والمسؤولون يظنون ان اسطورة الاسماع كافية لتغطية اي قصور او اهمال ...

ان اتحاد الكتاب اللبنانيين الذي يضم فئة من خيرة العناصر الثقافية في لبنان سيدعو قريبا الى عقد مؤتمر يتناول بالبحث أزمة الثقافة هذه ويحلها ويضع لها مقترحات الحلول ونحن واثقون باننا ستجد تجاوبا كاملا داخل مجلس النواب وخارجه من العناصر التي يهمها ان يستعيد لبنان شأنه في الميدان الثقافي والفكري .

وبعد ، فاننا اذ نرحب بكم ثانية لمشارككم ايانا تكريم الاستاذ كمال جنبلاط بمناسبة منحه هذه الجائزة العالمية التي هي تكريم للبنان في شخصه وتأكيد على اهمية دوره في النضال العالمي ، واثقون بان الاستاذ جنبلاط ورفاقه سيمضون قدما في توطيد اسس الاشتراكية والتقدمية والدفاع عن نضال الشعوب العربية لاسترداد حقوقها من براثن الصهيونية والامبريالية الاميركية والعالية ، وفي محاربة الرجعية المحلية وروح الطائفية التي يؤسفنا ان تظل من جديد بوجهها البشع في كل مكان ، كما اننا لا بد من توجيه تحية شكر الى لجنة جوائز لينين الدولية والى صديق العرب الاتحاد السوفياتي ، والى صديق المثقفين اللبنانيين الشاعر والكاظم السفير سرفار عظيموف ، فان منح الاستاذ جنبلاط هذه الجائزة دليل اخر على ان الاتحاد السوفياتي وشعبه العظيم يعرف ان يكرم المناضلين الحقيقيين من اجل الحرية والحق والعدل والسلام .

تونس

رسالة من محمد بلحسن معرض الكتاب اللبناني

انتظم في قاعة العرض الخاصة بالشركة التونسية للتوزيع معرض الكتاب اللبناني الذي تواصل اسبوعا كاملا من الخامس عشر السى الثاني والعشرين من ابريل الماضي تحت اشراف الشركة التونسية للتوزيع باتفاق مع اتحاد الناشرين اللبنانيين ، وساهمت فيه جل دور النشر في القطر الشقيق وعددها احدى وعشرون دارا للنشر مثل دار الادب ودار العلم للملايين ودار صادر ودار منشورات نزار قباني . واحتوى على حوالي خمسة وستين ألف كتاب عربي ناليفا وترجمة تغطي جميع انواع الثقافة والمعرفة ومتنوعة الاحجام والاخراج وتوجهها كلها الى مختلف اصناف القراء سنا وهواية . وبذلك سدت الشركة الثلمة التي يشكوها المثقفون في تونس من حيث حاجتهم الملحة للكتاب العربي في مختلف اغراضه التاريخية والعقائدية والاجتماعية والادبية نثرا وشعرا . ولا ادل على هذا من الاقبال الكبير الذي شهده المعرض من قبل احباء الكتاب من المثقفين والادباء ورجال التعليم والطلبة . وحسبما صرح به الاستاذ الناصر بن عمر مدير الشركة التونسية للتوزيع فان نجاح معرض الكتاب اللبناني قد اعطى فكرة واضحة للناشر اللبناني عن القارئ التونسي وأكد ان مجموعة الخمسة والستين ألف نسخة كتاب التي قدمت في المعرض قد التهمت السوق التونسية . وبهذه المناسبة حل بتونس الخضراء شلة من الناشرين في لبنان

ملف خاص:

مؤتمر الوحدة والتنوع

في الثقافة العربية المعاصرة

العريضة ما لم يكن موجودا كالإذاعة والتلفزيون والسينما ، زيادة على المطبعة وما انجزته وتنجزه في ميدان الصحافة والمجلة والكتاب على اختلاف أشكالها وتعدد موضوعاتها . وفوق ذلك كله فإن فكرة القومية قد اتخذت لها في الوطن العربي أبعادا جديدة ، وأصبحت محسورا يدور حوله نشاط أبناء الأمة العربية على جميع مستوياتهم ، ومنفذا لتعبئة طاقات الأمة العربية كلها في مختلف ميادين الحياة العامة .

ومن هنا انتقلت فكرة النوع والوحدة الى وضع جديد يختلف عن وضعها في الماضي ، وأثارت قضايا ومسائل لم تكن تثار من قبل ، فاختلطت أحيانا ، في نطاق التنوع والوحدة ، فكرة المحلية بفكرة الإقليمية . وتداخلت أحيانا أخرى فكرة القومية مع فكرة الإقليمية ، وظهرت العناية بالأدب الشعبي وقامت الحاجة الى مخاطبة الجماهير بما يفهمونه ، فوجد مجال للول في مسألة الفصحى والعامية ، لا سيما مع انتشار الأمية انتشارا واسعا في مناطق كثيرة من الوطن العربي . وكذلك أثارت قضية الأصالة من بعض جوانبها فكرة الطابع المحلي والطابع القومي فيما ينصل بالشكل والمضمون معا . ودار حوار حول منهج الدراسة للتراث العربي على ضوء هذه المفاهيم كلها .

وبذلك أصبح من الخير مواجهة هذه القضايا ، ومناقشة هذه المسائل ، مناقشة علمية موضوعية توضح جوانبها المختلفة ، وتبين الأسس التي ترتكز عليها ، وترصد ظواهرها المتعددة ، والمدى الذي تصل اليه في ميادين الثقافة المختلفة ، وتدرس أنواع التفاعل بين ما هو محلي وما هو قومي تمهيدا لاتخاذ أسلوب علمي لأحداث التوازن الثقافي المنشود ، ولتحقيق التواصل الحي الثمر بين المثقفين فسي شتى أقطار الوطن العربي الكبير ، ولتمكين الجماهير في كل قطر عربي أن تظل قادرة على فهم الإنتاج الثقافي لبناء سائر الأقطار العربية الأخرى والاستفادة منه ، لتذكير الأجهزة الثقافية الكبرى في الأقطار العربية بمهمتها في هذا المجال ليكون هذا التنوع مصدرا وعاملا في إثراء الثقافة العربية واكتمال وحدتها .

وقد رأت « الآداب » أن تختار أهم أبحاث هذا المؤتمر لتقديمها الى القراء في هذا الملف الخاص بعد أن استأذنت في ذلك الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد ، المسؤول عن برامج الثقافة بالنظمية العربية للتربية والثقافة والعلوم .

عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، التابعة لجامعة الدول العربية ، مؤتمرا خاصا في القاهرة بين السادس والحادي عشر من شهر أيار الماضي في موضوع « الوحدة والتنوع في الثقافة العربية المعاصرة » ، شارك فيه عدد من المفكرين والادباء العرب المتخصصين في الشؤون الثقافية .

وقد جاء في دليل العمل للمؤتمر ما يلي

« لا شك أن حقيقة التنوع والوحدة في الثقافة العربية ليست وليدة العصر الحاضر . فلقد عرفت الثقافة العربية في عصورها السابقة الواناً من التنوع ، ترد في المقام الأول الى عاملين : أولهما أن الثقافة العربية امتدت فشملت رقعة واسعة جدا من الأرض ، تنوعت فيها أنماط المعيشة وتفاوتت فيها درجات التحضر . وثانيهما ، أن الثقافة العربية كانت مفتوحة على الثقافات السابقة عليها والمعاصرة لها ، فاستقبلت تيارات فكرية متعددة جاءت اليها من المشرق والمغرب ، فضلا عن حصيلة ضخمة من التراث السابق كانت تعيش في البيئات العربية نفسها وتتفاعل مع ثقافتها الجديدة .

ومع هذا ، فقد ظل للثقافة العربية في مختلف مجالات الإنتاج ، طابع مميز ، جعل لها شخصية مستقلة حين تقارن بثقافات الأمم الأخرى في العصور القديمة والوسيطة ، والدارسون الحديثون مهما اختلفت أحكامهم على الحضارة العربية ، يعترفون بهذا التنوع من التميز والاستقلال ويجد فيه وريثة الثقافة العربية مصدرا من مصادر الخصب ووفرة العطاء .

والأمر في العصر الحاضر لا يختلف كثيرا في هذه الناحية عنه في العصور السابقة ، فلا تزال الأمة العربية تسفل الرقعة الواسعة من الأرض ، ولا تزال تتلقى فيضاً حضارياً وافداً من كل جانب .

وانما يجيء الخلاف بين العصور القديمة والحديثة في أن العصر الحاضر قد استحدث في مجال الثقافة مفاهيم جديدة أهمها الربط بين الثقافة والمجتمع وتأكيدا للنور الإيجابي أو القيادي للثقافة في حياة الجماهير . وكذلك مكن العصر الحاضر لأنواع من التعبير الأدبي والفني أن تحتل مكانا لم تكن تحتله من قبل كالقصة والمسرحية ، وهي بطبيعتها تخاطب جمهورا أكثر عددا وأكثر تنوعا من جمهور الكتاب قديما ، وكذلك أوجد العصر من وسائل الاتصال السلمي والمرئي بالجماهير

الفصحى واللهجات العامية

وأثرهما في قومية الثقافة ومجسّتها

بقلم الدكتور نفوسة زكريا سعيد

انتشر فيه ، وهو مجال يمتد من المحيط الاطلسي الى الخليج العربي ، وله اطراف يمتد في ناحية شرق افريقيا ، هذا الى جانب الضعف الذي ابتليت به في بعض فترات حياتها فكان له اثره في توسيع مسافة الاختلاف بينها وبين لهجاتها العامية ، لان اللهجات العامية ترقى عادة بالفاظها واسلوبها بانتشار التعليم وازدهار الفصحى ، وهي بلا شك منطوية الان عما كانت عليه منذ خمسين عاما مثلا ، بحيث يمكن ان نقول ان العامية سوف تقترب من الفصحى كلما اتسع نطاق التعليم ، وكلما كانت برامج الوسائل الاعلامية والثقافية مكتوبة بالفصحى . كما ان وجود اللهجات العامية بجانب الفصحى لا يشكل اية خطورة على حياة الفصحى ، طالما بقيت الفصحى لغة للثقافة والتعليم ، وبقيت العامية اداة للتفاهم في الحياة اليومية والامور المعيشية .

ولكن لفتنا العربية الفصحى تعرضت منذ اواخر القرن الماضي لظروف اتاحت للهجات العامية ان تقتحم ميدانها ، وتسمى السى اقصاتها واختلال مكانها . ومن هنا جاءت الخطوة التي عرضت التعبير الادبي لانف ازمة عرفها في خلال تاريخه الطويل ، وعرضت الامة العربية لانف انقلاب ثقافي ، بعد ان كونت لنفسها ثقافة مشتركة ، وطيدة البنيان واضحة المعالم والسمات بين الثقافات العالية .

وهذه الظروف التي ابتليت بها الفصحى ، وعرضتها للمنافسة بينها وبين لهجاتها المحلية ، ترجع الى عدة عوامل اختلفت فيها النوايا والاهداف . منها ما هو سياسي ومنها ما هو اجتماعي ، ومنها ما هو فني .

اما العامل السياسي فيركز في الدور الذي قام به الاستعمار الاجنبي على اختلاف انواعه في معاربة العربية الفصحى ، لفتنيتها القومية ، عندما سيطر على الوطن العربي ، وذلك لان اللغة القومية - كما لم يخف على المستعمرين - هي التي تربط المرء بجنسه وماضيه ، وتفرق بينه وبين غيره من ابناء الشعوب الاخرى في مزاجه وتفكيره ومثله العليا وطريقته في الحياة ، وهي بالنسبة الينا لغة دين سماوي لا سبيل الى فهمه الا عن طريقها ، فالقضاء على العربية الفصحى ، هو القضاء التام على الشخصية العربية بكل مقوماتها الدينية والتاريخية والثقافية . وفي شرح هذه الحقيقة يقول عباس محمود العقاد : « ان الحملة على اللغة في الافطار الاخرى ، انما هي حملة على لسانها او على ادبها ومرارا فكورها على ابعاد احوال ، ولكن الحملة على لغتنا نحن حملة على كل شيء يعيننا ، وعلى كل

انخذ العرب منذ العصر الجاهلي لغة موحدة يعبرون بها عن افكارهم وعواطفهم واحاسيسهم ، وهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم ، فاصبحت بذلك لغة القومية والدين . عاشت على السنة العرب وافلامهم ، فالفوا بها روايتهم في كل فن ، واتسعت لكل العلوم التي نقلوها عن الامم ذات الحضارات العريقة ، وغزوا بها لغات الامم التي دانت لهم واستصفت بعد ذلك حضارتهم وثقافتهم العربية . ولكن مع مرور الزمن واختلاف العرب بالاعاجم في مختلف الافطار التي فتحوها ، شات في كل قطر لغة للتفاهم هي ما نعب عنه باللهجة العامية ، « استعانت باسب ووسائل التعبير ، فبسطة الحصول الصوتي وصوغ القوالب اللغوية ، ونظام تركيب الجملة ومحيط المفردات ، وتنازلت عن التصرف الاعرابي ، واستغنت بذلك عن مراعاة احوال الكلمة وتصريفها ، كما ضحت بالفرق بين الاجناس النحوية ، واكتفت ببعض القواعد الثابتة في مواضع الكلم ، للتعبير عن علاقات التركيب (1) .

ولكن هذه اللهجات العامية التي كانت تدور على اللسان ، لم تستطع ان تكون لغة للكتابة او التعليم ، وظلت محصورة في ميدانها كاداة للحديث لاحساس العرب ان اللغة الفصحى لغة الكتابة والعلم هي الرابطة الطبيعية بينهم في شتى افكارهم وشعورهم . وقد ظلت اللغة الفصحى محتفظة بهذه السيادة حتى في فترات الضعف والظلام التي انتابت العالم العربي .

والحقيقة ان اللهجات العامية ليست مشكلة العربية الفصحى كما يزعم دعاة العامية في ايامنا هذه ، وانما هي ظاهرة طبيعية في اللغات ، توجد بنسب متفاوتة حسب ظروف كل لغة : نشأتها ، تطورها ، مدى انتشارها ، عدد المتكلمين بها . وحسبنا للتصرف على هذه الظاهرة في لغة اوروبية حديثة ، ان نرجع الى كتاب « هنري بوش » الذي اصدره سنة ١٩٥١ في العامية الفرنسية ، حيث يبين كثيرا من مظاهر الاختلاف بينها وبين اللغة الفرنسية الفصحى ، من ناحية الالفاظ والقواعد وتركيب العبارات وطريقة النطق .

فالعامية اذن ليست بدعا في لغتنا العربية الفصحى ، وان ما نراه اليوم من تعدد لهجاتها وما نراه من التباين الكبير نسبيا بينها وبين الفصحى او بين كل لهجة واخرى ، مرجعه السى قديمها ، فهي اقدم اللغات الحية جميعا ، والى سعة المجال الذي

(١) يوهان فك : العربية . ص ٩

الجزائر والمغرب ، بزعم ان البربر لم يتعربوا ، فانشات مدارس فرنسية بربرية تقوم اساسا على ابعاد ابناء البربر عن اللغة العربية ، مما اضطر اللغة العربية في المغرب العربي الى مصارعة لغتين بدلا من لغة واحدة : الفرنسية والبربرية .

وعندما احتلت انجلترا مصر (١٨٨٢) اهتمت الانجليز في الاساليب التي يحاربون بها العربية الفصحى ، وقد لجأوا في محاربتها الى طريقتين :

كانت الطريقة الاولى افشاء العربية الفصحى عن ميدان التعليم في المدارس المصرية واحلال اللغة الانجليزية محلها ، فادغموا علي باشا مبارك وزير المعارف وقتذاك على اصدار قرار سنة ١٨٨٩ ، ينص على ان تكون لغة التعليم في المدارس المصرية هي اللغة الانجليزية ، وشجعوا ابناءهم على العمل بالمدارس المصرية معلمين ونظارا ، حتى يصبغوها بالصبغة الانجليزية ، وكان هدفهم من ذلك كما كان هدف الفرنسيين في شمال افريقية ، تنشئة اجيال تلهج بلسانهم ، وتعرف ثقافتهم وادبهم وحضارتهم وتمجّب بمثلهم العليا في التاريخ والحياة وتشرب روحهم وتشكّل بمزاجهم ، ثم تفتي فيهم في نهاية الامر . فمن المعلوم - كما يقول مصطفى الشهابي - « ان لغة شعب من الشعوب بين ابناء بلد اجنبي يؤدي الى انتشار ثقافة ذلك الشعب ، والى انتشار نفوذه الادبي في ذلك البلد ويشد هذا النفوذ كلما كانت لغة البلد الاصلية ضعيفة بالعلوم ، فلا يبعد عندئذ ان تنقلب عقلية الشباب الذين يتثقفون بلغة الشعب المذكور فيصبحوا من اشد انصاره وربما اصبحوا اعداء للثقافة الاصلية (٢) » .

والواقع ان هذه الطريقة التي اتبعها الانجليز في افشاء العربية الفصحى عن ميدان التعليم ولادة تقرب من العشرين عاما (١٨٨٩ - ١٩٠٨) ان كانت قد نجحت في اضماف اللغة العربية واستهانة بعض المصريين بها ، وعدم تورع بعضهم من اعلان العداء لها ، فانها لم تنجح في افشاء على العربية الفصحى كما كان يأمل المستعمرون. ولذلك لجأوا الى طريقة اخرى في محاربتها بجانب الطريقة الاولى ، وهي الدعوة الى اتخاذ العامية اداة للكتابة والتأليف والتعليم واحلالها محل العربية الفصحى . وقام رجالهم ممن تولوا مناصب عليا في مصر من امثال المهندس وليم وكوكس والقاضي سلون ولور بنشاط واسع للترويج للدعوة الى العامية .

نشر ولكوكس عام ١٨٩٢ محاضرة بعنوان « لم لم توجد قوة الاختراع لدي المصريين الآن » زعم فيها ان اهم عائق يمنع المصريين من الاختراع هو انهم يؤلفون ويكتبون باللغة العربية الفصحى ، وانهم لو ألفوا وكتبوا بالعامية لآمن ذلك على ايجاد ملكة الابتكار وتمييزها .

ونشر عام ١٩٢٦ رساله بالانجليزية بعنوان « سوريا ومصر وشمال افريقيا ومالطة تتكلم البوية لا العربية » حاول فيها البرهنة على ان مصر ليست عربية اللغة ، ليكون ذلك متمما للمحاولة النسي بذلها الغريبيون من قبل عن طريق بث الفرعونية لانبات ان مصر ليست عربية الجنس . ثم دعا المصريين الى الاهتمام بلهجتهم العامية التي هي بونية الاصل ، واقترح تعميم التعليم بها ، وحدد مدة هذا التعليم بعشر سنوات ، رأى انها كفيلة بتخليص المصريين من السخرة الثقيلة التي يعانونها من جراء الكتابة بالعربية الفصحى .

وحاول ان يدعم العامية بطريقة عملية ، فترجم بها نماذج علمية وادبية رفيعة . فترجم قطعا من روايات شكسبير الى العامية ، وترجم الانجيل الى العامية ، والف كتابا بالعامية بعنوان « الاكل والايمان » ضمنه فوائد طبية وارشادات صحية مصطبغة بتعاليم الدين المسيحي .

ونشر ولور عام ١٩٠١ كتابا بالانجليزية بعنوان « العربية المحكية في مصر » اقترح فيه ضبط العامية حتى تصبح صالحة للكتابة ،

تقليد من تقاليدنا الاجتماعية والدينية ، وعلى اللسان والفكر والضمير في ضربة واحدة ، لان زوال اللغة في اكثر الامم يفيها بجميع مفوماتها غير الفاظها ولكن زوال اللغة العربية لا يفي للعربي او المسلم فواما يميزه من سائر الافوام ، ولا يعصمه ان ينوب في غمار الامم فلا تبقى له باقية في بيان ولا عرف ولا معرفة ولا ايمان » (١) .

ولهذا كان القضاء على العربية الفصحى من اهم اهداف المستعمرين في مختلف البلاد العربية التي وقعت تحت سيطرتهم . فتركيا عندما سيطرت على معظم اجزاء الوطن العربي نحو ثلاثة قرون ، من القرن السادس عشر الى اوائل القرن التاسع عشر ، جعلت - على الرغم من انتمائها للإسلام - القضاء على العربية الفصحى اهم هدف من اهدافها ، لتضمن ولاء العرب لنفوذها وخضوعهم تحت سيطرتها . فكانت اللغة التركية - لغة الدولة الرسمية - هي لغة الديوان والتعليم والعامات ، من لم يجدها لا حظ له من جاه او مال ، اما اللغة العربية فلم يكن لها نشاط ثقافي يذكر ، وكادت مراكز تعليمها تنحصر في الجامع الازهر بالقاهرة ، وفي بعض مدارس متفرقة في البلاد العربية ، ترك امر انشائها لذوي المروءة من ابناء العربية . وقد ترتب على تفقر اللغة العربية في تلك الفترة الطويلة انحطاط شديد في اسلوب الكتابة بحيث اصبح لا يكاد يفهم الا بعد مشقة وجهد ، تصوره الرسالة التالية التي نعرضها على سبيل المثال : « وردت افادتم بتاريخ ... نمر () وما بها صار معلوم ، والحال انه فولو كان لازم النظر في التأثير الذي في هذه الخصوص ، ولم كان لازم التشبث بهذا الكيفية ، وحيث الامر كذلك فالمصلحة لم اخذت حقوقها ، وان يكون حاصل في التريب خلل ، فلزم يفادنا عما تراءى وبوقته اجرون مفعول ذلك بالدقة الكافية ، والحذر من التأخير » (٢) .

ولم تكن اللغة العربية الفصحى تخرج من برائن السيطرة التركية وتسترد بعض مكانتها في عصر النهضة الحديثة ، حتى دخلت في برائن الاستعمار الغربي الذي اعتبر اللغة العربية في كل قطر عربي ابتلي به ، لغة معادية ينبغي محاربتها . وحسبنا ان نستشهد هنا بما فعله الاستعمار الفرنسي في شمال افريقيا ، وما فعله الاستعمار الانجليزي في مصر ، في محاربة العربية الفصحى .

فعندما احتلت فرنسا البلاد العربية في شمال افريقيا ، الجزائر عام (١٨٣٠) ، وتونس عام (١٨٨١) ، والمغرب عام (١٩١٢) جعلت سياستها الاساسية القضاء على العربية الفصحى . فجعلت اللغة الفرنسية وحدها اللغة الرسمية ، لغة الحكومة والمحاكم والمدارس واعتبرت اللغة العربية الفصحى لغة اجنبي كغيرها من اللغات الاجنبية ، وجعلت المدارس الحكومية كلها مدارس فرنسية بلقنها ومناهجها ومعظم مدرسيها وتلاميذها وضعت العرافيل امام العرب الراغبين في دخول تلك المدارس الحكومية وخاصة في مرحلتسي التعليم الثانوي والعالي ، حتى ينفرد الفرنسيون بالتنوع العلمي ، ويكون منهم معظم حاملي شهادات الجامعات الفرنسية . وحاربت المدارس الاهلية والكتاتيب التي تدرس القرآن لأنها كانت معاقل اللغة العربية ، فحرمتها من الاعانات المالية الحكومية ، وجعلت تاسيسها خاضعا لرخصة تمنحها ، وشرطت على معلمها معرفة اللغة الفرنسية ، مما ادى الى اغلاق ابواب كثير من المدارس العربية والكتاتيب كما حدث في الجزائر . ومنعت ابناء البلاد من كل اتصال ثقافي بالاقطار الشرقية العربية ، فحالت بينهم وبين كتبها ومجلاتها وجراندتها واسانفتها .

ولم تكتف فرنسا في محاربة اللغة العربية بهذه الوسائل فحسب ، وانما عمدت الى سياسة التفرقة بين البربر والعرب في كل من

(١) عباس محمود العقاد : « اشتات مجتمعات في اللغة والادب » ص ١٢٧

(٢) مجلة الاستاذ (١١ اكتوبر ١٨٩٢) العدد ٨ . ص ١٦٩ .

(٣) محاضرات في الاستعمار ، ص ١٨٢ .

ومنهم من كان يترجم الى العامية المقالات الصحفية التي كانت تنشرها المجلات العربية ، حتى يمكن العامة من الاطلاع عليها ، مثل جورجي زنتيري صاحب مجلة « الفزالة » التي صدرت عام ١٨٩٦ . وكان الهدف الاصلاحي من استخدام العامية عند هؤلاء الكتاب واضحا كل الوضوح ، وكان النديم اشداهم حرصا على توضيح مذهبه في استخدام العامية ، وخاصة عندما لجأ الانجليز الى محاربة الفصحى في مصر للدعوة الى العامية ، وهي دعوة لم يجهل النديم خطورتها ، ولذلك كان اول من يصدى للرد على ولكوكس داعية العامية الاول من رجال الاستعمار البريطاني . فكتب يقول في شرح مذهبه في استخدام العامية .

« فعندما رأينا انتشار الامية بسبب نقصير ملوك الشرق في جانب العلوم ، واشغالهم بالحروب الداخلية والخارجية عما يقدم الامة من المعارف ، عزمنا على فتح جريدة بهذبية شتمل على فصل قصير باللغة الدارجة ، نحول به العامي الجاهل من كراهة سماع الكتب الى محبتها ، فينجر به الامر الى سماع الكلام الصحيح ، وهناك لا يلزم كتابه غير الصحيح . وهذا الذي رأينا انه القوة الجاذبة لتحويل الافكار الى اللغة اذ ذاك فانشأتا جريدة التنيك والتبيكت ... » (٣) .

لم يكنف النديم بتوضيح مذهبه في استخدام العامية بل سئل قلمه للدفاع عن العربية الفصحى ، لا بالمقالات الفصيحة فحسب ، وانما بالمقالات العامية ايضا ، ليشير حماسة العامة للغة العربية الفصحى ، ثم لم يلبث ان اغلق باب العامية ، ولم تنقصه الوسيلة بعد ذلك في الاتصال بالعامة الذين تاروا على اغلاق باب العامية لانه اخذ لغة عربية ميسرة لا تعلق على العامة ولا تسفل الى العامية ، ويصفها في حوار له فيقول : « لكم عليّ اني اخاطبكم بكلام يفهمه الطفل الصغير والرجل والمرأة من غير تعب ، ولا يحتاج لتفسير ولا لشيخ يقول لكم معناه » .

هذه اللغة العربية الميسرة هي اللغة التي دعا النديم الى استخدامها في مخاطبة الجماهير منذ ستين عاما وقت ان كانت الامية على اشدّها ، ليوقف خطرا هدد كيان الفصحى . ولكننا ما زلنا نستخدم العامية كاداء من أدوات التثيف مستندين الى السبب نفسه الذي استند اليه المصلحون السابقون في استخدام العامية ، وهي الامية . حقيقة ان الامية ما زالت متفشية بنسبة عالية في عالمنا العربي ، ولكن ينبغي الا نجعل منها سببا لسريان العامية ، وخاصة لان الصحافة لم تعد منفذها الوحيد ، فقد تعددت منافذها بتعدد وسائل الاتصال بالجماهير ، من اذاعة وتليفزيون ، سينما ، ومسرح والاتصال بالجماهير عن طريق هذه الوسائل من الممكن ان يكون بلغة عربية سهلة ميسورة حتى على الاميين الذين لا يقرأون او يكتبون .

اما استخدام العامية في هذه الوسائل في صورة واسعة مثلما نشهد في هذه الايام ، فليس له ما يبرره استنادا على انتشار الامية ، للخطورة الناجمة من جراء التوسع في مخاطبة الناس بالعامية والنزول اليهم عن طريقها ، بدلا من محاولة اجتذابهم الى الفصحى بوسيلة سهلة جذابة .

وليس من شك في ان القضاء على الامية وانتشار التعليم يساعد الى حد بعيد في التخلص من ميل هدام لكيان اللغة الفصحى ، ويجرد دعاة العامية من سبب رئيسي يحاولون به نشر العامية في كتاباتهم واقوالهم من خلال وسائل الاتصال الجماهيرية التي اشرنا اليها . وقد سبق لدعاة العامية من المستشرقين والمستعمرين ان حملوا العربية الفصحى مسؤولية انتشار الامية وافقار العالم العربي الى ثقافة شعبية ، ولست في حاجة الى التذليل على ان هذا الاتهام لا نصيب له من الصحة لان انتشار الامية اقترن بالانحلال السياسي في عصور القهسو والاستبداد ، ولم يقترن قط بسيادة الفصحى بل اننا نرى على

وكتابتها بحروف لاتينية لان الحروف العربية لا تصلح لكتابة العامية (١) واسترح جمع الادب العلمي ونشره ، لان اللغة التي ليس لها ادب - كما يقول داعية العامية الاول الدكتور الالماني ولهمسيا - « مثل الجسم المفكك اذا نظرنا اليه من بعيد ظهر كشيء صلب متماسك ، ولكن اذا حاولنا لمسها ظهر على طبيعته المتداعية التي سرعان ما تنهار من دل جانب » (٢) ، وافترح ايضا ان يكون التعليم بالعامية اجباريا ، ورأى ان وقتا قصيرا في هذا التعليم حده بعينين ، سيكون كافيا لتنتشر القراءة والكتابة في البلاد ، واختم افترحاته بمناسدة المصريين بالاستجابة الى دعوته ، محاولا ايهاهم ان معارضهم سنعرضهم لخطر اكبر من الخطر الذي يخشونه ، وهو انقراض العامية والفصحى معا ، واحلال لغة اجنبية محلها ، نتيجة لزيادة الاتصال بالامم الاوروبية ، وذلك لكي يحملهم على قبول العامية لغة للكتابة والتعليم باعتبار انها اهلون الشرين واخف الضررين .

هذه نماذج من اساليب الاستعمار البريطاني في الدعوة الى العامية التي لم يكن له هدف من ورائها سوى تعنيت وحدة الامة العربية ، حتى يتمكن هو واعوانه من المستعمرين الاوربيين من الهام كل بلد عربي على حدة ، وهذه الدعوة وان كانت قد باءت بالفشل ، شأنها شأن الاساليب الاخرى التي استخدمها الاستعمار الاوربي في محاربة العربية الفصحى ، فانها قد نجحت في اجتذاب بعض انباء العربية ، لا في مصر وحدها بل في مختلف البلاد العربية ، فقاموا يروجون لها في خلال حركات التجديد والاصلاح في اللغة العربية وآدابها ، ويشيرون الجبلية في اذهان اخوانهم والشك في قدرة الفصحى على مسايرة نهضتنا الثقافية المعاصرة .

اما العامل الاجتماعي الذي اتاح للعامية ان يزاحم الفصحى في ميدانها ، فتكون أداة للكتابة والنايف ، فهو مترتب على العامل السياسي الذي اشرنا اليه من قبل ، وكان من نتيجة فسادهم انتشار الامية في الوطن العربي ، والامية كانت وما زالت اهم عائق في طريق انتشار الفصحى ، يجعلها بعيدة عن متناول العامة وهم يمتلكون الغلبة في الافطار العربية .

لهذا رأى فريق من الكتاب المصلحين منذ اواخر القرن الماضي استخدام العامية في كتابة المقالة الصحفية ، لتثقيف العامة واطلاعهم على احوال البلاد السياسية والاجتماعية والخلفية ، وكان على رأس هؤلاء المصلحين قائد الحركة الفكرية والاصلاحية في العالم العربي جمال الدين الافغاني ، وهو - كما يقول بلميذه عبد الله النديم في مذكراته السياسية - اول من شجع كاتب المقالة العامية الاول « يعقوب صنوع صاحب مجلة « ابو نظارة » التي صدرت في مصر عام ١٨٧٨ .

ولقد سار عبد الله النديم في الطريق نفسه الذي شجعه استاذة ، فاستخدم العامية في صحيفته « التنيك والتبيكت » التي اصدرها عام ١٨٨١ ، و « الاستاذ » التي اصدرها عام ١٨٩٢ . قسم كل صحيفة الى قسمين : قسم للخاصة يكتبه بالفصحى ، وقسم للعامية يكتبه بالعامية ، وتناول في كل قسم الموضوعات التي تعني اصحابه ، وكلها تعبير عما كانت تعانيه البلاد من ادواء سياسية واجتماعية وخلفية وكانت طريقتة في معالجة تلك الموضوعات واحدة من ناحية الاخلاص والحماسة في تبليغ رسالته الاصلاحية لا فرق عنده بين العامة والخاصة الا في أداة التعبير ووسائله .

وقد تبع عبد الله النديم كثير من الكتاب المصلحين في استخدام العامية ، كدعاة من أدوات التثيف . منهم من نهج نهجه في صحيفته مثل محمد النجار صاحب مجلة « الارغول » التي صدرت عام ١٨٩٤ ،

(١) تناول هذا الاقتراح فيما بعد العربية الفصحى نفسها ، فاقترح كتابتها بحروف لاتينية .

(٢) انظر كتاب « تاريخ الدعوة الى العامية واثرا في مصر » ص ١٨ وما بعدها ، لكتابة هذا البحث .

العكس من هذا الاهتمام ان الفصحى سبيل للتقدم العلمي والتعليمي ايضا ، وان في انتشارها قضاء على الامية والتخلف بكل مظاهرها . والى جانب هذين العاملين السياسي والاجتماعي ، يوجد عامل اخر في عصرنا الحاضر يستند اليه دعاة العامية في الترويج لها ، واعني به المذهب الواقعي الذي ساد حياتنا الادبية منذ الحروب العالمية الثانية ، وقد نادى اصحاب هذا المذهب بضرورة مضاهاة الواقع لغة وموضوعا وخاصة في فن القصة والمسرحية ، وهما من الفنون التي يعول عليها كثيرا في تثقيف الجماهير ، لاستجابتها لهما ولما يحققان لهما من التمتع والمنفعة ، فكتبوا حوار قصصهم ومسرحياتهم المحلية باللهجات المحلية لمضاهاة الواقع الذي يسعون الى تحقيقه وهو في رأيه لا يتحقق الا اذا انطقنا الشخصيات باللغة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية ، فظهر في كل بلد عربي نماذج من هذه الاعمال القصصية والمسرحية لا يكاد يفهمها الا ابناءؤه .

والحقيقة ان مجازاة الواقع مجازاة حرفية لا يمكن ان تتحقق في الاعمال الفنية ، لان الفن صناعة وليس تسجيلا حرفيا للواقع ، ولان واقعية اللغة بالذات ليست كما يريد اصحاب المذهب الواقعي انطالق كل شخصية بلهجتها الخاصة ، وانما هي الملازمة بين اللغة وبين الشخصية من الناحية العقلية والنفسية والعاطفية ، فلا يتحدث ابي مثلا بافكار الفلاسفة . هذا ولان العربية الفصحى تستطيع ان تستوعب الالوان المحلية ، فهي كما يقول - علي احمد باكثير - « مثل الماء الصافي الذي يمكن تلويثه بأي لون تريد ، فيظهر هذا اللون على حقيقته . اما العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يظهر أي لون جديد على حقيقته » (١) .

ولقد كتب علي احمد باكثير - ايمانا منه بقدرة الفصحى على معالجة المسرحية المحلية دون ان تفقد اقيمتها - مسرحيته « مسمار جحا » و « الدنيا فوضى » بلغة عربية ميسرة ، حاول فيها ان يقتبس من اساليب العامية ومنطقها وسائر خصائصها ، كما استخدم اللفاظ العربية الصحيحة ، دون ان يخرج على اصول الفصحى او يعيث بقانون من قوانينها النحوية او الصرفية .

ولقد لقيت هذه المحاولة التي قصد بها علي احمد باكثير ترويض ذوق الجماهير على استساغة الحوار القصير ، قبولا من الجماهير تجل في النجاح الذي احرزته مسرحيته « مسمار جحا » عندما مثلتها فرقة المسرح المصري الحديث سنة ١٩٥١ .

وسعى توفيق الحكيم في مسرحيته المحلية « الصفقة » الى ايجاد لغة مسرحية موحدة في العالم العربي فكتبها بلغة سليمة استقاها من لغة الحياة اليومية « تبدو - كما يصفها الحكيم نفسه - لأول وهلة لقارئها انها مكتوبة بالعامية ، ولكنه اذا اعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فانه يجدها مطبقة على قدر الامكان . » واسماها اللغة الثالثة ، وهي في الواقع لا تخرج عن كونها لغة عربية ميسرة .

ولقد اختلف النقاد في حكمهم على هذه التجربة ، منهم من رفضها لان لغتها - في رأيه - لغة مصطنعة تشبه لغة الاسبرانتو التي اخترعها بعض العلماء في اعقاب الحرب العالمية الاولى ، لتصبح لغة دولية يستعملها العالم كوسيلة للتقريب بين الشعوب . ومنهم من رحب بها لمواجهة الضرورة القومية ، والتخلص من كتابة ادبنا المسرحي والقصصي والمحلي باللهجات العامية المتعددة في الاقطار العربية ، والتي تعتبر أدوات تفريق بين ابناء العربية .

ومهما كانت آراء النقاد في هذه التجارب المسرحية الرائدة التي اشرنا اليها ، ومهما كان موقف الجمهور منها ، فاننا لا نشكر ان المسرحيات المحلية المكتوبة بالعامية ما زالت حتى يومنا هذا المسرحيات

المفضلة لدى جماهيرنا العربية ، وليس ادل على ذلك من النجاح والرواج اللذين تلقاهما تلك المسرحيات . اما سبب ذلك فليس مرجعه العربية الفصحى او عدم قدرتها على اجتذاب الجماهير كما يزعم انصار العامية ، وانما مرجعه الى تعود الجماهير على مشاهدة المسرحيات المحلية ممثلة بالعامية ، ولو جرت العادة بغير ذلك لما احست الجماهير بأي نبو او غرابة في مشاهدة المسرحيات المحلية ممثلة بالعربية الفصحى . واذا كانت العادة قد تحكمت في اذواق الجماهير فصرفتها عن الفصحى ، فمن واجبا اليوم ونحن في مطلع نهضة قومية عربية شاملة ، ان نغير هذه العادة فنكتب مسرحياتنا المحلية بلغة فصيحة ميسرة ، وليس من العسير تغيير هذه العادة بعد ان رسخ الفن المسرحي في بلادنا ، وهو كما نعرف من الفنون المستحدثة التي لم يكن لنا فيها اصول راسخة ، وليس من العسير ايضا تغيير هذه العادة بالنسبة للجماهير بعد ان ازداد وفيها القومي .

★ ★ ★

بعد ان استعرضنا العوامل الثلاثة التي اتاحت للهجات العامية فرصة مزاحمة الفصحى في عالمنا العربي ، ينبغي ان نقف لنبين حقيقة اللهجات العامية ، ووجه خطورة انتشارها بالنسبة لواقعنا العربي ، ماضيه وحاضره ومستقبله . ان اللهجة العامية في أي قطر عربي ليست الا عربية محرفة ، دخلتها الفاظ وتراكيب اجنبية بحسب التأثيرات التي تعرض لها كل قطر عربي على حدة .

وان التحريف في العامية ليس مطردا وليس واحدا ، فهو يختلف من قطر الى قطر ، ويختلف في القطر الواحد من بلد الى بلد ، ويختلف في البلد الواحد من حي الى حي ، بل انه يختلف في الاسرة الواحدة حسب الاجيال التي ينتهي اليها افراد الاسرة ، طبقا لعامل التغيير الذي يمتري اللهجات العامية بصورة ظاهرة سريعة . وتتفاوت مظاهر الاختلاف في البيئات التي ذكرتها ، فهي مثلا تقل في الاسرة الواحدة ، وتبلغ اشدها بين قطر وقطر الى درجة يتعذر معها ان يتفاهم ابناء قطر مع ابناء الاقطار الاخرى سواء عن طريق التخاطب ام عن طريق الكتابة .

وهذا يتضح فيما نسوقه من امثلة استخدمت فيها اللهجات العامية من بلاد عربية مختلفة . فالتال الاول للعامية الجزائرية يقول : « الودود والسومة : واحد النهار هما زوج متاع الناس ، خلطوا للسوق باش يشروا عودة ، صابوا راجل ودودا بيع في عودة ، ساوموها منه ، قالوا اشحال تسوي العودة ، قال لهم اعطاروا خم خم . قال الواحد لصاحبوا ايا نمشوا ، ما يجي يوصل للسين فير قد شرينا فرسا اخر قبل ان يصل الى حرف السين .

فاذا ترجمنا هذه القطعة العامية الى اللغة العربية الفصحى ، وجدناها تعني حكاية تدور بين تاجر لا يحسن النطق وبين الزبائن الذين يساومونه . فذات يوم ذهب رجلان الى السوق ليشتريا فرسا ، فصادفا هذا التاجر يبيع فرسا ، فسلااه عن ثمن الفرس ، فقال لهما خم خم خم . فقال احدهما لصاحبه ، هيا نمش ، لاننا سنكون قد اشترينا فرسا آخر قبل ان يصل الى حرف السين .

فهل يمكن لعربي في خارج الجزائر ان يفهم هذا الكلام العامي بغير الاستعانة بمترجم وكان الحكاية مكتوبة بلغة اجنبية غير العربية ؟ وهذه الصعوبة تنشأ عندما نقرأ في احدى القصص السودانية المعاصرة جزءا من حوار يتم بالعامية السودانية ، يقول :

« جال : شيخ السوج وين ؟ جال ليهو الوليد احمد يا هو ،

(١) «فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية» ص ٧٥ .

(٢) مجلة الشرق (١٩٢٥) السنة ٢٢ عدد ٣ ص ١٢٧ .

الجنسية ، وأدب المنازعات العربية ، أو المناقشات الدينية ، وأدب الاستعمارية والتورية والبهارج والمحسنات ، لم يقصد به إلا الترف الذهنى ، وأنه في النهاية ليس للحياة أو للإنسانية أو للشعب أو للمجتمع ، ولذا فإن الأدب الشعبي وحده ، هو الأدب الذي ينبغي أن نبني عليه نهضتنا الأدبية (٥) .

ولست في حاجة إلى الوقوف طويلاً لمناقشة هذه المزاعم التي تستهدف النيل من قيمة التراث العربي ، للوصول إلى النيل من لفته العربية الفصحى - وهو ما يهدف إليه دعاة العامية - بعد أن اعترف الأجانب الذين أشادوا بطولهم وأدبهم بقيمة التراث العربي ، وبعد أن أثبتت الفصحى قدرتها على تناول شتى العلوم في الماضي وهي في سبيل الاتساع لها في الحاضر كما أنها أثبتت قدرتها على التعبير عن أسامي العواطف والمشاعر الإنسانية ولا يستطيع أحد أن ينكر ما في أدبها من حكم وزهديات وغزل عذري عفيف .

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى اللهجات العامية ، نجد أنها بالإضافة إلى كونها أدوات تفريق بين أبناء العرب بالنسبة لحاضرهم وماضيهم ، لا تقوى على أن تكون أداة للعلم والأدب ، لأنها لا تقوم على قواعد وأصول مكتوبة ، وليس لها نحو خاص ، فالامر فيها متروك لأذواق الناس وأهوائهم ، وأن ما بذله بعض المستشرقين من دعاة العامية في سبيل إيجاد قواعد للعامية قد أكد استحالة وضع هذه القواعد ، لا بالنسبة للهجات الاقطار العربية المختلفة فحسب وإنما بالنسبة لهجة القطر الواحد ، ولذلك رأينا بعضهم وهو يحاول وضع قواعد لهجة المصرية ، لم يجاوز اللهجة القاهرية وحدها ، وبذلك لم يصل إلى شيء مما كان يرجوه . وليست استحالة وضع قواعد للعامية قاصرة على ما بين لهجاتها من اختلافات ، بل لما يطرا عليها من تغير سريع ، مما يجعل ما يكتب بها اليوم في بلد من البلاد غير مفهوم لأهل هذا البلد بعد سنوات .

وعلى الرغم من هذه الحقيقة العلمية التي تثبت افتقار العامية إلى كل المقومات التي تجعلها لغة علم وأدب ، فقد بذل دعاة العامية جهوداً كبيرة لاثبات إمكان استخدامها في مجالات العلم والأدب ، فباتت محاولاتهم جميعها بالفشل والخذلان .

لم تنجح محاولات ولكوكس في نقل قطع من مسرحيات شكسبير إلى العامية ، وفي نقله الإنجيل إلى العامية ، لأنها أخرجت لنا نصوصاً مشوهة ، في أسلوب عقيم امتزج بلكنته الأجنبية ، عجز عن التعبير عن المعاني الإنسانية التي تضمنتها تلك النصوص .

ولم تنجح كذلك محاولات مارون غصن أحد دعاة العامية في لبنان ، عندما حاول أن يجعل من اللهجة اللبنانية أداة أدبية تحل محل الفصحى . وذكر له في هذا المجال موضوعاً أدبياً كتبه باللهجة اللبنانية بعنوان « أمي » :

« لا تحسبوا أن الزمان يبقدر دايمن يمحي الجمال ، ولا البكا والهموم يبقدر دايمن يروحولو نصارتو ، هيدي أمي عمرنا ستين سنة ، وكل ما نظرت ليها ، وأطلمت فيها ، بشوفا عمال تزيد جمال بنظري ، إذا التفتت أو ضحكيت أو حكيت ، بتاسر بقلبي اللطف تاسير يا ريتني مصور كنت بقدر كل حياتي وأنا اشتغل بصورتا .. وقديش يستحلي صورها » .

ولقد تصدى حماة العربية الفصحى في لبنان لنقد هذا الموضوع ، فكتب الأب لويس شيخو معلقاً عليه بقوله :

« نشدتك الله أيها القارئ اللبيب أترى أن هذه الرطانة ستصبح

منصور جال ليهو : أي يا أسطى . جال : السوج اصلو خلاص براهو مرج من يدي من أيام ، الرزاق كله الله . اني ما دابر أفضاله ، يلاذ يا عثمان نشيف منهم ، ما تجيف كدى في خشم الباب وتكورك (١) .

هذا الكلام أيضاً لا يستطيع عربي في خارج السودان أن يفهمه إلا بعد الترجمة إلى العربية الفصحى وهي :

قال : أين شيخ السوق ، قال له الوليد أحمد : هذا هو ، قال منصور له : نعم يا معلم قال : أن السوق قد افلتت من يدي منذ أيام ، الرزاق هو الله ، أنا لا أريد زيارتك ، هيا بنا يا عثمان نرى منهم ، لا تقف هكذا في فتحة الباب وتكثر من الكلام .

وهكذا لو أوردنا أمثلة مختلفة من شتى الاقطار العربية مستقاة من لهجاتهم العامية ، فإننا سوف نصادف صعوبة بالغة في فهمها ، مما يعرقل إلى حد بعيد التفاهم الذي ينبغي أن يكون قائماً بين أبناء الأمة العربية الواحدة ، وهذا التفاهم هو الأساس في كيان القومية العربية .

فإذا كانت اللهجات العامية عامل انقطاع بيننا في الوقت الحاضر بحيث لا يفهم قطر لهجة قطر آخر كما بينا ، فإنها سوف تكون عامل انقطاع أيضاً بيننا وبين تراثنا العربي ، وهو تراث كان له دور كبير في بناء الثقافة الإنسانية ، وفي تاريخ العلوم الحديثة ، باعترااف الغربيين أنفسهم . فقد استطاع العرب الأوائل بعد عصر الفتوحات أن يتمثلوا حضارات الأمم القديمة وأن يضيفوا إليها من إبداعاتهم وعبقريتهم في كل المجالات ، مما جعل ثقافتهم وعلومهم ركيزة للتقدم الإنساني في العصور الوسطى .

كانت مؤلفاتهم العلمية في الطب والرياضيات والفلك والطبيعة والكيمياء والزراعة .. من المراجع الأساسية عند الغربيين ، وكانت تدرس في جامعاتهم حتى وقت قريب ، فكتابات ابن سينا في الطب كما يقول لوبون - لم يكف أساتذة جامعة مونبيلييه بفرنسا عن شرحها إلا منذ خمسين عاماً فقط (٢) .

وكانت مؤلفاتهم الأدبية أيضاً من شعر ونثر ، لها أثر واضح في الآداب الغربية في القرون الوسطى اعترف به مؤرخو تلك الآداب ، وفي ذلك يقول جب : « لعل خير ما أسدته الآداب الإسلامية لآداب أوروبا ، أنها أثرت بثقافتها وفكرها العربي في شعر ونثر العصور الوسطى » (٣) .

تراث هذا شأنه ينبغي ألا نقطع صلته به لا من ارتباط عاطفي ولا من رغبة في التفاخر بماضي بعيد ولكن لكي ننق بانفسنا وقدراتنا ونؤمن بأن العرب الذين ألروا في تراث الإنسانية من قبل ، من الممكن أن يؤدوا دوراً جديداً في حاضر العالم الحديث .

ولكن دعاة العامية يحاولون بطبيعة الحال أن يحطوا من شأن تراثنا العربي ليجردوا لفته الفصحى من مقوماتها العلمية والأدبية .

زعم أحدهم أن التراث العربي ليس فيه كتب يعتمد عليها في الصناعة ولا في الفلاحة ولا في التجارة ولا في كل العلوم إلا ما يترجم إليه حديثاً ، وأن ما ألف فيه من كتب في مبادئ الرياضيات والتاريخ ، أصبح لا قيمة له بعد ظهور كتب الأفرنج (٤) .

وزعم داعية آخر من دعاة العامية ، أن الأدب الذي حملة لنا تراثنا العربي ، أدب ملوكي لأنه كتب للملوك والأمراء ، وأنه أدب اللذة

(١) اسحاق إبراهيم اسحاق . قصة أعمال الليل والبلسدة .

الخرطوم ١٩٧٠

(٢) لوبون : حضارة العرب ص ٥١٨ .

(٣) جب : تراث الإسلام ص ١٨٩ - ١٩٠ .

(٤) مجلة المقتطف ج ٨ من السنة السادسة (١٨٨٢) ص ٤٩٤ .

(٥) سلامة موسى : كتاب الأدب للشعب . ص ٤٨

يوما اللغة الفصيحة التي - على قول كاتبنا - ستختلف اللغة الكتابية ؟ وان ثبت ملكها الا تكون القاضية عليها وهو اليوم يزعم انه لا يريد لها اذى ؟ فاين في هذه القطعة ما تعلمناه من تصريف وعراب وترتيب جميل ، فضلا عما فيها من اغلاط الاملاء .. اهذه تكون فصاحة لفتنا في المستقبل ، ان نقدم الباء على المضارع ، ونبدل الفنون فسي التنوين ونلقي علامة الفاعل والمفعول والجور وان نلاشي الضمائر ، ونقلب الحروف كما تخطر على بال العامة ، فتلفظ التاء تارة تاء وتارة سيناً ونقلب اللام « راء » ونخلط كل الحركات والضوابط بعضها ببعض ، فيالله من لغة معدة للفصاحة ومرشحة للامامة ، بل يا لها من مقصلة جزار لو صار اليها الحكم فعلى لفتنا السلام .

ثم يبين الاضرار التي ستترتب على المحاولات التي سيقوم بها كل قطر لتغيير لهجته بلغة فصيحة خاصة به ، فيقول : « فيحصل لنا عشرات لغات فصيحة مستقلة ، نحتاج الى اتقانها كما نتعلم اليوم بدلا من اللاتينية اللغات المشتقة منها ، كالفرنسية والاطالية والاسبانية والبرتغالية .

وكما لا تقوى العامية ان تكون أداة للكتابة الادبية او العلمية ، كذلك لا تقوى على ان تصبح أداة للتعليم ، لحاجة التعليم الى التعبير الفصيح في مجالات اللغات والعلوم بكل انواعها ، هذا من ناحية ومن ناحية اخرى لان التعليم في نطاق العالم العربي لا ينبغي ان يتم بصورة مختلفة في كل قطر مما يفقد العرب اساسا قويا للوحدة بينهم والتفاهم المشترك . واذا كنا الآن بصدد توحيد برامج التعليم في البلاد العربية المختلفة لخلق جيل متجانس في ثقافته ، يشعر شعورا قويا برابطة القومية التي تنتظر العالم العربي ، وقد سمت الجامعة العربية مشكورة الى تحقيق هذه الغاية فقدت المؤتمرات الثقافية المختلفة لتوحيد برامج التعليم ، فاولى بنا ان تكون اللغة العربية الفصحى الوسيلة الوحيدة للتعليم في كل البلاد العربية ، لان استخدام العامية لا يؤدي

فقط الى تنافر ثقافة كل بلد عن الآخر ، بل هو يسلم ايضا الى فقدان اهم وسيلة للقومية ، وهي اللغة المشتركة .

وليس من شك في ان العلاقة بين اللغة وبين اعتزاز اي امة بقوميتها علاقة خطيرة الشأن بحيث نرى انه من الممكن بعث لغة طال موتها ، على اساس الفكرة القومية ، فاسرائيل في العصر الحاضر قد وجدت ان من عوامل تجميع اليهود مختلفي الالسنسة والجنسيات ، بعث اللغة العبرية التي كانت من اللغات الميتة فسي العصر الحديث ، فكيف بنا ونحن نعيش في وطن واحد ، وتربط بيننا عوامل الجنس والتاريخ المشترك واللغة الواحدة ، كيف يراد بنا ان نتخلي عن هذه اللغة ، لنضل طريقنا بين لهجات متباينة ؟

وهكذا يتبين لنا مما قدمناه ان العامية لا يمكن ان تكون لغة عربية مشتركة ، للتنافر الواقع بين لهجاتها المختلفة ، ولانها لا تقوى على ان تصبح أداة للعلم والادب لافتقارها الى القواعد والاصول الثابتة ولتعرضها للتغير الدائب المستمر ، وانها بهذه الصورة لن تؤدي الى ثقافة عربية قومية ، بل تؤدي الى ثقافات محلية معصورة في بيئاتها .

اما اللغة الفصحى فهي الوسيلة الوحيدة التي تؤدي الى الثقافة العربية القومية ، لا نقول ذلك على اساس اعتبارات دينية او عاطفية او تاريخية فحسب ، ولكن لما لها من اصول راسخة ، وتجارب واسعة في مختلف اساليب التعبير اكتسبتها في تاريخها الطويل . حيث يمكن ان تستوعب حقائق العلوم في العصر الحديث ، كما وسعتها في ماضيها البعيد ، كما ان ادبها الفصيح يقوم بنور كبير في بعث الروح القومية واذكائها ، بينما نجد الادب العامي يرتبط بالقوميات المحلية مما يؤدي الى انحلال عرى الثقافة العربية .

نفوسة زكريا سعيد

الاستاذة المساعدة بكلية الاداب بجامعة الاسكندرية

سليمان فياض

العبور

مجموعة قصصية جديدة لهذا القصاص الفنان الذي يعد في طليعة القصاصين العرب تعبيرا عن أزمة الانسان العربي في المجتمع الحالي .

الثن ٣٠٠ ق.ل.

صدر حديثا

منشورات دار الاداب

الفصحى والعامية

بين قوميتي الثقافة ومحليتها

بقيام الدكتور عبد الله الطيّب

فاية أمة في ذلك العهد كانت تملك من وسائل نشر العلم ومنهجه مثل الذي انتشرت به قراءة المصحف حتى قد احتيج الى أنلاف ما أنلف منه في ذلك المدى القصير .

ان العرب لم يكونوا مقصوري طلب العلم على طبقة كنسية او كهوتية او لاهوتية كالذي كانت تفعله الامم الاخرى . وقد كان علمهم المستمد من الرواية تدعمه طريقة من الكتابة تيسر انتقاله وتكفل لسه سلامة الحفظ بأقصى ما يستطيع . وكانوا يكتبون على مواد هينة المتناول كالعصب والالواح والكتوف وكان حبرهم من الصمغ وسكن الانافي ومحروق الشام . وكانوا يحفظون ما يكتبون ويمحونه ليكتبوا مكانه سواء فيحفظونه . بهذه الطريقة درسوا القرآن وما أنسروه من شوارد لغتهم وروائع بيانها . وقد اعطى هذا المنهج الاعرابي منهم الاشعث الاقبر ذا القلوص مدرسة منتقلة لم يكن دهاقين الفرس وبطارق الروم واباطرتهم يقدرون على شيء مثلها . ولعل المسافر الان في اقاليم الصحراء الكبرى بأفريقيا ان يرى صورة تشبه شيئا ما بعض ما كان عليه أوائل العرب في منظر علماء اصحاب القوافل المستقلين تحت الشجر المسندي الواحهم الى اقتاد رواحهم يقرأون او يكتبون . ولا بأس ههنا من الاستطراد للتنبيه على ان العرب حين غزوا فارس والروم لم يكونوا دونهما فكرا وحضارة كما يزعم بعض من قد يؤرخ لهم الآن من الاساتذة ، بل كانوا ارقى منهما . وقد كان العرب بدوا وحفرا ، فاهل الحضارة منهم كانوا على علم واسع بأحوال من كانوا حولهم فكانوا ربما سخرؤا من قلة معرفة البسود بنحو هذا من خبر الدنيا . فيخطئ من يستنتج من هذا ان العرب قد كانوا كلهم جهلة محدودي الافاق . ثم ان تلاحم بدو العرب بخضرهم اعطاهم من الحيوية والمثانة ما كان مفقودا عند مجاورتهم وهذا مكنهم من التفوق الباهر عليهم في ميداني الفكر والقتال .

هذا واللهجات التي غلبتها الفصيحة المختارة لم تمت ولكن بقيت هي لسان الاقاليم يشهد بذلك مثلا نحو ما روي من خبر رجز جند الحصين بن نمير :

يا بن الزبير طالا عصيكا

لا بل يبدو انه قد كان من اللهجات العامية الموزعة في الاقليمية وما بمجراها من المحلية لهجات فصيحة شبه عامية - للذي يخالطها من عفوية الاداء وسرعته مثل ما رواه ابن جني من مقالة الاعرابية « آفي السوتنتنة » أي « آفي السواة آتنته » . وما رواه سيبويه من نحو فعلي في فعل وردن في رددن وأمثال استمررت في استمررت

اللغة العربية الفصحى لسان مشترك بين سائر العرب فسي مختلف اقاليمهم وعلى مختلف عصورهم . واللغة العامية شيء اقليمي . وربما تباعد ما بين اللهجات العامية في اقطار العربية المختلفة تباعدا يصير معه التفاهم . ومع هذا ليس البون بين كل منها على حدته واللسان الفصحى بالبعد الشاسع الذي يقال معه ان الاختلاف جوهرى كالذي يكون بين اللغتين المستقلتين . ومن أجل هذه الصلة الواشجة بين كل عامية على حدتها وبين اللغة العربية الفصحى نجد من الممكن هذه الايام ان تفاهم بلسان وسط بين العامية والفصحى شبه مشترك بين سائر اقطار العربية ولا سيما من طريق الذباغ وفي لقاءات المؤتمرات وما اشبهها . على ان هذا اللسان الوسط شبه المشترك في حالة تغير مستمر ، وهو اقرب الى ان يكون صنفا من اللغة الفصحى المسرع بها في اداء الكلام المتحدث به من غير ما تات الى تجويد الاعراب .

والحق ان اللغة العربية قد كانت في دهرها القديم الاول لهجات مختلفات منهن القصي جدا عما تواضع عليه اهل الفصاحة من بعد وجعلوه لسانهم الفصحى كقول الآخر :

يا بن الزبير طالا عصيكا

وكاصناف ما روي من الكسكسة والكشكشة مما أطرح اطراحا ولم يعد بفصحى . وفي اخبار القدماء ما يدل على ان اللحن كان قد يقع ويتعمد تحاشيه على نوع من تكلف واجتهاد . وفي كتاب « الامالي » ان سيدنا عمر رضى الله عنه غاب فتية على لحنهم لما رآهم يخطون الرمي فسألهم فقالوا نحن متعلمين . وقد جاء في الاثر ما ينبىء عن ان اللحن كان يقع بين طبقات الفصحاء في الجاهلية ، ولا ريب ان اللغة العربية الفصحى التي نظم بها امرؤ القيس والجاهليون انما نشأت من بعد طول اختيار بين طبقات الفصحاء الذين كانت تجمعهم مواسم الحج والاسواق . وانا اسمي هذا بطسود العربية البطولي اذ قد اقدمت فيه على اختراع اساليبها الجزلة من اصناف لهجاتها المتباينات .

وقد نزل القرآن باللسان الفصحى المختار وصارت اللغة العربية الفصحى لسان حضارة الانسانية الكبرى في ذلك الزمان واستوعبت علوم الامم . واتيح للعرب حينئذ من طرق التعليم ما تفوقوا به على جيرانهم من الامم التي ما كان تفوقهم عليها بالسيف والعقيدة فحسب . ولقد نظم ان سيدنا عثمان رضى الله عنه قد أمر بأنلاف المصاحف بعد ان تمت كتابة المصحف الإمام على الحرف الذي وقع عليه الاجماع .

وفعلتيه في فعلته .

وقد أحوج وجود اصناف العامية مع اللسان الفصحى الى مزيد من العناية باللسان الفصحى واتقان دراسات نحوه وصرفه وأقيسته . ثم ان القوم قد أحسوا بنوع من حدس الفرزة انه لا بد لبقاء الحيوية في اللسان الحضاري الفصحى من تزويده باستمرار بنفس فطري مستمد من روح بداوته الاولى . فالتمس ذلك طوال ايام بني أمية في الرجز الفح كالأرجيز المجاج ورؤية التي كانت توشك ان تنبث من اثناء الفاظها ذرات رمال بيرين والد هنا . ثم ضعفت الاريفية الى الرجز بضعف ملكات اهل الحضرة على ان طلب اصول اللغة الحية في البادية ظل معمولاً به الى اواخر القرن الرابع .

ثم ان اللغة الفصحى ادركها ما ادرك حضارتها من عوامل الضعف وآل امر العلم كله الى اكتاف الدين . وفل التناول بالاسلوب النحوي بين طبقات غير الفقهاء . وكان أكثر رجالات الدول من العجم وفشت الامية . وانتشر التعامل بالعامية في اقاليم العربية . ولكنهم لم يزلوا يسمون الى أوج آفاق البيان التي عند الفصحى . بل جارتها وبارتها في حدود ضيقة . فكتب بعضهم بها مقامات وحكايات . ونظمت فيها اصناف اشعار . وكثيراً ما عمد العلماء انفسهم الى التاليف المنظوم بالعامية ليقربوا مادة الدين من الناس .

ولعله يصح ان نطلق على ما بعد سقوط بغداد الى أوائل عصرنا هذا الحديث اسم الطور الديني في تاريخ اللغة العربية وطابعه اقليمية الاداب العامية وضعف التاليف بالفصحى الا ما خطته بعض اقسام المتصوفة - والفقهاء .

هذا وقد بدأت النهضة الحديثة في آداب اللغة العربية بداية حسنة واعدة امثال البارودي واحمد شوقي ومعاصريهما في مصر وغيرها . الا ان هذه النهضة لم يتح لها البقاء لاسباب من اهمها مصادمتها غزوة الاستعمار ، فهذه عمدت الى الالتواء بمنهج التعليم في بلاد العربية الى الترفيف في لغات الفرنجة مكان العربية الفصحى وقد قوومت اول الامر ثم كان لها من بعد انتصار مؤسف .

هذا وقد عمدت بلاد العربية الثورة على الاستعمار المصاحب نوع اعجاب بحضارته وتقدمه . ومع الانتصار الذي حققته هذه الثورة من حيث اوضاع التحرر السياسي ظل يحيط بها ثقل مضى من الخنوع الحضاري لا بد من التخلص منه على وجه قاطع وبلا أدنى تردد ان كنا نريد لانفسنا حرية حقاً وانتصاراً ولا ارى الا ان اللغة العربية الفصحى هي مفتاح ذلك الانتصار لما تشتمل عليه من معاني الاصل المكتنة في روح جزالتها البدوية القديمة النافرة من كل قيد وخنوع ، ثم لما لها من القدرة العارقة على استيعاب العلوم والحضارات . وما قويت عليه في الماضي ان يعجزها في المستقبل القريب ان شاء الله .

واحسب اننا الآن نجتاز مرحلة خطيرة من مراحل النهضة . وينبغي ان نستبعد منذ الآن فكرة التعامل البياني فيما بيننا باللهجات العامية لانها اولا محلية اقليمية رصيت لانفسها منذ دهر قديم بالوضع الثاني بالنسبة الى الوضع الفصحى الشريف ، فلعلها ان ثارت على هذا الوضع الا تكون ثورتها الا ضرباً من ثورات الرقيق التي تستخدم قليلاً ثم تبوح الى ارتكاس ابدي سقيم . ثم انها حين كتب بها وتطلعت الى أوج التعبير الادبي الرفيع خضعت خضوعاً مزمرياً للزخرف وغلّت في تقليد بلاغة الاساليب الفصحى حتى في ما كان يشوبه الضعف والانحلال . ثم اصف الى هذا ان اللغات العامية متفاوتة متباينة مختلفة فاتها اصلح للتعميم وعلى أيها اساس ، ثم على تقدير الاتفاق بيننا على أيها نأخذ به ، ان نجد في تعميمه من عناء حمله على الناس شيئاً كثيراً مما يوجد في تعليم اللغات الغرائب والتعود لغير اصحابها عليها ؟

هذا وعسى ألا يغلو الداعون الى استعمال اللهجات العامية من نوع قياس فاسد اذ كانهم يشبهون العربية الفصحى المشتركة بيننا الآن باللاتينية التي كانت مشتركة بين شعوب أوروبا واذا قد تخلصت شعوب أوروبا من اللاتينية فكذلك يحسن بنا نحن فقلديها ان نتخلص من الفصحى . والحق ان لغات أوروبا شيء عن اللاتينية مختلف ، كاختلاف الفارسية والنبطية والتركية عن العربية . وقد كانت اللاتينية لسان العلم في المجر وفنلندا وكنتاهما لفتها تركية الاصل . وما بين الالمانية واللاتينية بعيد على ان اصولهما « اندو جرمانية » على حد تعبيرهما كما ان الذي بين النبطية والعربية يعتد على ان اصلهما سامي .

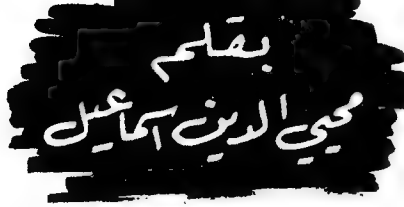
الوجه الآخر تشبه اللهجات العامية باللهجات اللغات العامية التي بأوروبا والأمريكا المستعملة مع اللغات المثقفة - كالكويني واصناف لهجات أمريكا ولهجات شمالي إنجلترا بالنسبة الى لغة التمساج الانجليزية وكاصناف لهجات العامية بفرنسة بالنسبة الى الاسلوب العالي ، على ان الفرنسية ، على تقدير التسليم ان الفرنسيين جميعاً يتحدثون بلهجة واحدة ، لغة مكتوبة لا يجاء بها في اساليب الحديث وانما يحتفظ بها للتعبير الرفيع ليس غير .

هذا وعسى اللغة المثقفة الوسط الشبيهة بالفصحى الدائرة بيننا الآن ان تكون مما يشجعنا حقاً على التماس ان نجعل الفصحى هي نفسها لغة المستقبل المشتركة بين سائر اقطار العربية على منهج حي متطور اصيل في كلا بابي البيان المكتوب والمتحدث به . ذلك بان اللغة المثقفة انما هي محاولات تقرب متعمد بين كل عامية على حدتها وبين اللغة العربية في مجال الجد ثم بين مثقفي الاقطار العربية فيما بينهم . ومتى زادت موسوعة المثقفين من ذخيرة اللغة القديمة ودربوا بالاساليب نحوها وبلاغتها وحرصوا على التبادل الفكري ارتفع مستوى هذه اللغة الوسط حتى يجاوز مشابهة الفصحى الى محض الصيرورة اليها واللذان فيها .

وللهجات العامية هنا مهمة عسى ان يضطلع بها على وجه بناء عظيم النفع . وذلك انهم في طابعهم البدوي الخالص يحتفظون بمشابهة كثيرة من معادن البلاغة العربية الاولى وروحها الذي ندعوه الجزالة . ولعل الادباء والبلاغة المعاصرين في الامة العربية يحسنون صنعا لو قد حرصوا حقاً على تتبع هذه الجزالة كل في لهجته العامية الصحيحة البدوة - وكل اقليم عربي يغلو من ذلك - ونقل معادن اصلتها الى التعبير ولا اعني بهذا نقل الفاظ من اللهجات العامية باعيانها ولا عبارات باعيانها ولكن تقمص روح البدوي العالي الصحيح بمصدق قلب وبلا ادعاء وبث انفاس اساليبه في الاساليب الفصحى . فان ذلك مما يمين ان شاء الله على تجديد حيوية اللغة العربية . ومتى انضاف اليه الجد في درس النحو والتعقيد في متن اللغة نفسه مع جهها والايان بها والعمد الصالح الى زيادة مادتها بالاخذ والاقتباس من اللغات المعاصرة اخذاً شريفاً حراً مرفوع الرأس لا يلبسه ادنى استخذاء محاكاة وخنوع تقليد نشأت في لغتنا باذن الله نهضة خلاقة تقود الى تطور بطولي جديد تنفتح معه آفاق طور حضاري جديد . وعسى ان ننبه في هذا المقام الى ما قد يرومه بعض ادبائنا المعاصرين من التماس الرواج بين طبقات عوام المدن بنوع مبسط من عبارات الجرائد واوشكت دوافع الكسب التجاري التي تصاحبها احياناً دوافع الكسب السياسي وطلب الشهرة وجنون طلب الانتماء الى تيار العصر ان تودي بالبيان العربي الناصع الذي ينبغي ان تبني عليه ثقافة القومية العربية في المستقبل .

عبد الله الطيب

عميد كلية الآداب بجامعة الخرطوم



محاولة لوضع الشعر بين المحلية والقومية

كحياته التي كانت حياة مقامرة متصلة طويلة في اختراق حجب الضباب في بحور الشمال المظلمة الجملة الاسرار .
والن ، فلا خلاف على ان الادب ايا كانت صيغه او اجناسه انما هو محصلة جميع تلك الظروف من ذاتية وموضوعية ، لذا فان التأثيرات المحلية على اية حركة ادبية او على الشعر بوجه التحديد انما هو امر لا مندوحة عنه ، فالشعر الصالح الاصيل النابع من وجدان تأثيرات الحياة ودواعيها لا بد ان يستجيب لنداء البيئة وظروفها ، اي للتأثيرات « المحلية » على اصدق نحو واصفاه .
ومن هنا ، تصدق قيم الاتجاه الذي نما في الغرب منذ القرن التاسع عشر والذي يؤكد على دراسة الظروف التي تشيع في بيئة ما كمقدمة لدراسة شاعر او حركة شعرية معينة . فالشاعر يصبر عن قيم البيئة التي يحياها ، ولكن تصبيره عن تلك القيم قد يكون على شكل تأكيد وترسيخ لها ، او قد يكون على شكل رفض ونقض لها وللوقى التي تمثلها ..
وعلى اية حال ، فالتعبير هو التعبير ان كان سلبا او كان ايجابا ، وليس ثمة ادب او شعر الا كان نتاج كل تلك الظروف والوشائج والعلاقات .

ولكننا ينبغي هنا ان ننتبه الى حقيقة اخرى ، نرى ان من الضروري الإشارة اليها بهذا الصدد ، تلك هي ان التأثير او الناتج ليس من الضروري دوما ان يكون على نحو مباشر ، فليس على الشاعر او الاديب ان يقع تحت طائلة تلك العوامل مباشرة حتى يأخذ التأثير مجراه ، بل الناتج - او فنقل التأثيرات - تأخذ الف مسرب ومسرب الى وجدان الحركات الادبية والفنية والا فلا معنى اطلاقا لحركة الحياة وتفاعلاتها وقوانين الاخذ والعطاء فيها .
فالمحلية بهذا المعنى يجب ان تفهم على اساس انها روح او بالاحرى حقيقة روحية باكثر من كونها خصائص تمثل الواقع المباشر .
فاين يمكن ان نلمس « المحلية » او « اللون المحلي » كما تسميه الآداب الغربية ، عند شاعر كالرصافي نشأ في بغداد ونضج وجدانه في أواخر القرن الماضي ، وعاش تجربة تلك الحقبة بكل ابعادها ؟ ..

اظن ان المحلية او اللون المحلي عند شاعر كالرصافي يجب ان نتلمسها في الروح العام الذي يشيع في نتاجه الشعري وفي طريقة فهمه للحياة والانسان ، وليست في الجزئيات والتفصيلات التي يمكن ان ياتلف او يختلف فيها مع آخرين ليسوا من نتاج بيئته او الظروف التي احاطت به ، بل من نتاج بيئات وظروف اخرى ..
فهذا الروح العام او الخصيصة الروحية العامة - كما يمكن ان ندعوها - هي مظهر من مظاهر « المحلية » او « اللون المحلي » ، ومن هنا شاع القول المألوف على اقلام الادباء والنقاد ان فلانا « ابن عصره » .
فالقول ان شاعرا ما هو ابن عصره انما يعني ان هذا الشاعر قد تأثر واستجاب لظروف بيئته وبان هذا الشاعر ايضا قد احس واستشعر بانه قد اخذ من عصره ومن بيئته واعطاهما ، وبذلك حقق

قبل الحديث عن الشعر بين المحلية والقومية ، اوثر ان اشير الى اننا هنا لسنا بصدد دراسة الشعر على اطلاقه بين المحلية والقومية ، والا عادت محاولتنا تخطأ في خواء التجريد ، ثم اننا هنا لسنا بصدد دراسة الشعر العربي على اطلاقه بين المحلية والقومية ، والا فاننا سندخل مناهة من المناهات نوشك ان تكون بلا نهاية ..

اننا هنا بصدد تقويم الشعر العربي المعاصر بين هاتين القيمتين او هذين الاتجاهين : اتجاه المحلية واتجاه القومية .
على ان هذه المحاولة التقييمية تتطلب قبل كل شيء تحديد المصطلحين : « المحلية » و « القومية » وذلك من اجل تسهيل محاولتنا وتأكيدنا .

لقد استقرت جملة من البديهيات في دراسة الادب على اجماله ، وفي مقعدة هذه البديهيات ان الادب انعكاس ذاتي وانعكاس اجتماعي في الوقت ذاته ، بمعنى ان الادب تعبير عن الذات الفردية الخالقة ، ثم هو بالتالي نتاج طائفة من العوامل والمؤثرات الاجتماعية ، فهو بالتعبير العلمي الحديث محصلة لطائفة من العوامل الذاتية والاجتماعية .

فاذا ما اتفق على هذه المقولة ، وهي مقولة غدت في مستوى البديهيات لا خلاف على جوهرها وان اختلف على شيء من التفاصيل فيها .. اقول اذا ما اتفق على هذا ، امكننا ان نرى في العوامل المؤثرة في الادب ضرورة من الضرورات التي تتحكم في صوغ الفكر عموما وتحديد مكان الشعر بين قيمتي المحلية والقومية .

ولا شك في ان الادب في اجماله والشعر على وجه التخصيص يتأثر بظروف البيئة التي يصدر عنها . وان تعبير « ظروف البيئة » هذا هو تعبير واسع فضفاضي ينطوي فيه عالم كامل من العوامل والمؤثرات من طبيعية وجيولوجية وسلالية وانثروبولوجية وسياسية واقتصادية وروحية ، وان دراسة اية حركة فكرية او روحية او حضارية باوسع معانيها تظل ميتورة النتائج والاستنتاجات ان لم تتوفر على « ظروف البيئة » لدراستها واستقصاء تأثيراتها ان سلبا او ايجابا وعلى تلك الحركة ومسارها .

ومثال ذلك ان شعر البادية العربية في العصر الجاهلي كان صورة اصلية لحياة البادية في ظل هاتيك الظروف التي عاشها هناك مكانا وزمانا من حيث الاخيلة والاسلوب والالفاظ والقيم وفهم الانسان والحياة والكون .

كما ان الشعر العربي في القرن الرابع الهجري مثلا في بغداد العباسية كان تعبيراً عن هاتيك الظروف البيئية التي عاشها في ظل الحضارة العباسية بكل ما فيها من قيم ومثل واشراق روحية واخلاقية وطلع مادي حسي ابرز اقصى النقاظ في شعر تلك الحقبة من التاريخ ، اذ نشهد الجون والفحش وفجر القول الى جانب التصوف والزهد والتطلع الى قوى الغيب .

كذلك كانت اشعار الرجل الاشقر واساطيره البدائية في اقصى الشمال الاوربي قبل انبلاج العصر المسيحي هناك ، متممة مدلهمة

ولقد اخترت النموذج ابن الرومي لأنه مثل من أوضح الأمثلة على استجابات الشاعر لظروف بيئته ، وعلى أن هذه الاستجابات هي السرب الذي ينتهي - صدقا واصالة - بالتيار القومي . . فالشاعر الاصيل ذو الاستجابة الصادقة وبأمانته على رسالته الشعرية لا بد أن يكون في أقصى صور ممارسة الحياة ومزاولة المسؤوليات المباشرة للواقع من خلال النظرة الذاتية الامينة .

وذلك كله ، حتما وبالضرورة ، يفضي الى المفهوم القومي الاعم . فالحقيقة - كما تبدو لنا - انه ليست هناك حواجز وجدران عالية تقوم بين هذا المفهوم وذاك . فالقيم القومية الاصيلية هي ذاتها القيم المحلية ، وهي في الوقت ذاته القيم الانسانية باعلى مستوياتها .

ان الشاعر العراقي الاصيل الامين على صدق الرسالة الشعرية لا يرى في احداث ١٩٤١ ولورته المجيدة هناك حدا محليا عراقيا منبت الصلة بالروافد القومية الروحية الكبرى ، بل يرى فيها قيمة محلية عراقية بقدر ما هي قيمة قومية ، وبالتالي قيمة انسانية عليا . والشاعر المصري الاصيل والامين على صدق الرسالة الشعرية لا يرى في احداث ثورة عرابي مثلا حدا محليا مطلقا على ذاته وراه حدود الكيان القومي ، بل على العكس من ذلك تماما ، يرى فيها استجابة من الشاعر لاحداث تلك الثورة وهي ذاتها ابلغ مناسبة للتعبير عن الروح القومي الكامن حضاريا في روح الشعب المصري والقادر على التأكيد على انسانية تجربته من خلال اي شاعر مستوعب عظيم . وقل مثل ذلك في اية تجربة مماثلة اخرى .

ان « المحلية » بهذا المعنى الذي نرمي اليه ليست قضية تقع ضمن اسوار مضروبة عليها ، كما ان القومية ليست عزلة عن العالم والحياة وعن قيم العالم والحياة او عن الانسان من حيث هو انسان : فالمسألة هي كيف يحتل هذا الشاعر أو ذاك مكانه ضمن اطار المحلية ومنها ومن داخل هذا الاطار يحقق الابعاد الشعرية والامتدادات الى الروح القومية وبالتالي الى روح الانسانية ولذوتها الحضارية الكبرى للانسان . اننا ونحن نؤكد ذلك انما يعني ان نضع تحوطا هو من صميم موضوعنا هذا ، ذلك ان « المحلية » كما نستخدمها في هذا المعنى الذي نرمي اليه ، وكما استخدمت في الفكر الحديث ونقده لا تعني اطلاقا - في حدود الشعر - كتابة الشعر باللغة العادية ، أي لغة الكلام ، فمن الممكن بل من المألوف جدا ان تكون هناك آداب محلية لكل امة من الامم وان هذه الآداب المحلية من شعر وغيره تظل أسيرة الحدود والتخوم المحلية وتميز عن ان تحقق الابعاد والامتدادات القومية القصوى واخيرا تعجز عن ملاسة الافق الانساني الارحب ، هذا بالرغم من ان تلك الآداب قد تعبر بشكل او باخر عن تجارب انسانية مؤثرة ومتأثرة بظروف البيئة وباللون المحلي . والأمثلة على هذا كثيرة سواء في ادبنا العربي المعاصر ام في غيره . واود ان اشير هنا الى حقيقة طالما تحدث عنها الكثير من الكتاب والنقاد والادباء ، تلك هي ما يزعمونه من ثنائية اللغة العربية ، وان هذه الثنائية - كما يزعمون - فذة لا تتكرر اذ لا تكاد تعرفها لغة من اللغات الاخرى ، وان هذه الثنائية قد خلقت ضروبا من العوائق في سبيل الخلق الشعري والحركات الشعرية ، وقد يولغ في التأكيد على هذه الثنائية الى درجة ان البعض قد بدأ يدعو الى حركات للشعر المحلي - المحلي باصق معانيه لفظا ومدلولا واستجابة - ليكتب بلغة الكلام اذ هي - كما يرون - أكثر تعبيرا واصدق دلالة على شخصية الشعب واماله وطموحه واشواقه . . وهم يقولون ذلك وفي اذهانهم مقارنة خاطئة بين العربية الحية واللاتينية المندثرة التي تفرغت عنها اللغات الفرنسية والاطالية والاسبانية انباشا من اروقة اللغة الكبرى .

اننا اذا فهمنا « المحلية » على هذا المستوى وبهذا المعنى فقد اتفقتنا على انها مصدر للاخذ والعطاء في الشعر والفن وانها ليست محض احساس غابر ضئيل بل هي بالتالي من اكبر مصادر الفن العظيم ، وان الاستقصاء النقدي والتاريخي يؤكد هذه الحقيقة في منابعها وانعكاساتها . . اننا اذا فهمنا « المحلية » في هذا المستوى مؤكدا ان الحركة الرومانسية مثلا في الشعر الانكليزي كانت حركة نشأت نشوءا من بيئتها وظروفها المحلية ابان الثورة الصناعية ومع بدء عزلة الفرد عن الكون واحساسه بالانسحاق امام قوانين عاتية لا ترحم . . اننا اذا فهمنا « المحلية » في هذا المستوى وبهذا المعنى مؤكدا ايضا ، انطلاقا من هذا المفهوم ، ان الحركة الشعرية الحديثة في الشعر العربي المعاصر لم تكن سوى نتاج عوامل ومؤثرات وقع تحت وطأتها الشاعر العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وهي احساس من الضياع والقلق والاعتراب والتشرد الروحي وانهايار كثير من القيم القديمة وتصنع المثل العتيقة وانطفاء الق القدسية من بعض صفحات الارث القديم الى ان تحول ذلك كله الى ثورة على الشكل والتشكيل بل امتدت الى اعماق المضمون ، بل الى رسالة الشعر ذاتها - فبعد هذا كله ، هل يصح لنا ان نتساءل اين تبتدىء « المحلية » او « اللون المحلي » وايمن تنتهي لتبدأ « القومية » او « اللون القومي » ؟

هل هناك حواجز وتخوم تفصل بين هاتين الخصيصتين او القيمتين ؟ . . واين هو المدلول المحلي في هذه الحركة الشعرية او تلك او عند هذا الشاعر او ذاك ، ثم اين هو المدلول القومي في هذه الحركة الشعرية او تلك او هذا الشاعر او ذاك ؟ وبعد هذا كله هل يمكن ان ننتهي الى القول بأن « المحلية » او « اللون المحلي » قد يكون هو ذاته « القومية » او « اللون القومي » او ان هناك تطابقا كاملا بين المفهومين ؟

اننا هنا بلا شك ، ليس بوسعنا ان نعين بشكل قاطع حدود امثال هذه الاتجاهات . ذلك ان للحقيقة اكثر من وجهي العملية النقدية الواحدة . ولكننا من خلال الاستقراء ومن خلال الملاحظات المتكررة للجزئيات والتفصيلات يمكن ان نرسم اطارا عاما للقضايا العامة التي نحن بصددنا ، ولعل الأمثلة التي يمكن ان تكون مادة دراستنا لتسعفنا في مثل هذه المحاولة تؤكد لنا او على الاقل يؤكد معظمها ، الحقيقة القائلة بأنه ليس هناك تعارض حاد بين « المحلية والقومية » ، « فالمحلية » ليست نقضا للقومية لا في الشعر ولا في غيره بل اكثر من ذلك ليست هناك اية فوارق عميقة تفصل بين المفهومين حتى في المسلك اليومي .

ومن التاريخ الادبي القديم يمكننا ان نختبر تجربة ابن الرومي وهي تجربة واضحة المعالم بلا غموض ولا ظلال قائمة . . ان تجربة ابن الرومي هذه تؤكد لنا انها تجربة نبعت من صميم ظروف البيئة التي عاشها الشاعر ، فهي تجربة محلية حتى اطراف اصابعها - كما يقولون - . . فابن الرومي شاعر عاش التجارب المحلية المباشرة واستجاب لها استجابات متبينة سواء آكانت تلك الاستجابات اخذت شكل الرفض القاطع ام القبول والاستسلام . على ان استجابة ابن الرومي لتأثيرات « المحلية » والظروف المباشرة التي وقع تحت طائلتها قد فتحت امامه افقا انسانيا ارحب بل افقا متراجعا حتى غدا شاعرا من اضخم الشعراء المعبرين عن الروح العربية في تاريخ الشعر العربي بالرغم من كل المحاولات النقدية التي وقفت على هامش تجربة هذا الشاعر الكبير . وهكذا كان هذا الشاعر في مدلولات شعره قد احتل مكانا رفيعا في الشعر العربي حتى عاد من تراثنا القومي الباقي ، بالرغم من الاستجابات المحلية الصارخة

والحقيقة ان هذه القضية وان كانت من صميم القضية التي نبحثها الآن - قضية الشعر بين المحلية والقومية - الا انها بالإضافة الى ذلك تتصل اتصالاً وثيقاً من حيث الواقع ومن حيث التاريخ بطبيعة اللغة العربية وتاريخ تطورها وبالأطوار التي مرت بها على مدى الأجيال وهي وثيقة الصلة بتاريخ اللغة العربية وتاريخ فقه هذه اللغة والقوانين التي خضعت لها .

لذا يمكن القول هنا ، وبقدر ما نستطيع ايجاز ، ان تاريخ الحضارات لم يشهد - في أي عصر من العصور - اندماج الثانية في اية لغة من اللغات . فلهذا الادب والعلم والشعر والفن هي دوماً ليست ذاتها لغة الكلام او لغة الرجل العادي ، فالتباين قائم في كل عصر وفي كل امة بين لغة الادب والفن الرفيع وبين لغة الكلام ، لهذا نجد دوماً ان هناك فوارق واقعية وتاريخية قائمة بين شعرا امة من الامة وبين الشعر الشعبي ، ولقد درست في السنين الأخيرة هذه الفوارق بين هذا وذلك حتى تأكدت مؤخراً من خلال الدراسات النقدية العملية حدود الشعر الشعبي ومفهومه فوضعت تحت دراسات اسميت بالدراسات الفولكلورية وهي الدراسات التي شاعت في كثير من الدوائر العلمية والأدبية في السنين الأخيرة ، تميزاً لها عن الدراسات الأدبية .

وليست العربية بدعاً في هذا حتى يقال بان اللغة العربية تعاني أزمة هذه الثانية أي هذه الأزمة القائمة بين لغة الكتابة ولغة الكلام ، فاللغة الإنجليزية مثلاً تعاني هوة سحيقة بين لغة « الكوكني » Cockney وهي لغة الانجليزي اللندني العامي وبين لغة الكتابة او اللغة التي يتحدث بها المثقفون ، وبعد ذلك لغة الادب الرفيع ، هذا الى جانب فوارق كثيرة أخرى كالفوارق بين اللهجات المدينة في ولز واسكوتلند ، وايرلندة ، وما يصدق على اللغة الإنجليزية يصدق على غيرها من اللغات ومنها اللغة العربية .

ومن هنا فان التأكيد على أزمة الثانية في اللغة تأكيد باطل لا يقوم على اية ملاحظة مقبولة . فنحن لا نجد ابداً شعراً او ادباً من النسق العالي مكتوباً بلغة الكلام لا في العربية ولا في غيرها من اللغات على امتداد القرون . واذا كانت « المحلية » التي نعنيها بالمفهوم الذي استخدمناه هنا هي مزيج من هوم واكدار واستجابات واحساس بمسئوليات ، فان الشعر بهذا المعنى يجب ان يكون محلياً بل محلياً مسرفاً بالمحلية ، اما اذا كانت المحلية هنا هي نمط من الأسلوب والتميز والفهم للحياة والانسان ، فما ابعد الشعر الحق والادب الرفيع عنها .

والشعر العربي المعاصر ، في حقيقة الامر ، لم يواجه هذه المعضلة مواجهة شجاعة صريحة - الا باستثناءات نادرة موزعة - بل بقي يعاني من هذا التمزق العاد في الخلط بين مفهوم المحلية والقومية فهاش هو نفسه من خلال ذلك أزمة ضرب جديد من الثانية حرمة من ان يرتفع ليكون قضية الانسان العربي على نحو حي مسئول كما هو في الحضارات الكبرى ، بمعنى ان يكون قضية تمتد من موقع الجدل الى ابعاد افاق الوجود الانساني . فهاش الشعر العربي المعاصر - الى حد ما - على الإيهامات السطحية العابرة ثم هاش خيبة الأمل التي حرمة التطلع الى ان يكون هو نفسه اللحظة الساطعة في حياة الانسان العربي ، كما هي رسالة أي شعر عظيم . فقد حاول شعراؤنا المعاصرون من رواد الحركة الشعرية الحديثة من امثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور واحمد عبدالمعطي حجازي ومحمد الفيتوري وخليل حاوي وامثالهم ... اقول حاول هؤلاء ان يطلقوا من اطار تجاربهم المباشرة وان يرتفعوا بالتعبير عن هذه التجارب ويكفيها تكييفاً انسانياً مستنداً الى الايمان بان القيمة الانسانية الجمالية في الشعر هي تلك التي تصدر عن الإيهامات المباشرة ، وهي تلك التي اسميت في النقد والفكر الحديثين بـ « التجربة » .. ولكن كان هناك دوماً هذا النقص في الالتزام بالمحلية او اللون المحلي هذا المنصر الذي يكفل للشعر طابعه القومي وبالتالي طابعه الانساني . فالمحلية ليست

شكلاً موضعياً والقومية ليست شكلاً قلياً او عرقياً ، كما ان الانسانية ليست امة فضاضة معلقة في خواء التجريد .. بل ان شرط الشعر هو الحياة .. ان يكون الشعر حياً مستجيباً لنداء البيئة وظروفها ، قادراً على ان يرد على تحديات الحياة وان يعبر عنها وان يتخذ موقفاً من اجلها ومن اجل الانسان .

وفي الحقيقة ان التأثيرات التي غزت الحركة الشعرية العربية الحديثة من الخارج وفي مقدمتها تأثيرات الشاعر ت. س. اليوت مثلاً والتي تعتبر اكبر تأثيرات وقعت تحت طائلتها الحركة الشعرية العربية الحديثة ، ان هذه التأثيرات قد شوهت لحد ما مفهوم « المحلية » و« القومية » وبالتالي الانسانية . ولان شعر اليوت يكمن في صميمه تناقض عجيب اضر بشعرنا العربي المعاصر ، ذلك انه - وهو شعر ربيع بلا شك - ينطوي على دعوة تذهب الى ان الحضارة ترفض الشعر .

فلا مراء ان التأثيرات قد وضعت امام الشاعر العربي الحديث نماذج من التمرد على الشكل افادت الى حد ما في وضع نهاية لجمود الاشكال العربية الموروثة ، بالرغم من الاسراف الذي وقعت فيه حركة الشعر الحديث احيانا في هذا الجال . ثم ان هذه التأثيرات قد افادت في التأكيد على اهمية « المحلية » او « اللون المحلي » ، ذلك ان هذه التأثيرات التي دفع بها اليوت وامثاله كدفعات على شعرنا الحديث كانت تقف في زاوية فكرية معينة مناقضة لجميع اشواقنا وامالنا وقدرتنا على التطلع ومثال ذلك ان اليوت كان من حيث الفكر والزجج ومن حيث النبرة الروحية والحضارية يؤكد دوماً ربط اللحظة الراهنة بالماضي الى درجة تختلط فيها الصور عنده اختلاطاً مروعاً كما هي الحال في قصيدته التي اثرت في معظم شعرائنا المعاصرين واعني بها « الارض الغراب » ، هذا بالإضافة الى دعوة الرفض الحضاري لروح الشعر .

وعلى اية حال ، فان الشعر العربي المعاصر يجب ان ننعم النظر فيه مرة بعد أخرى وان نتقصى الاسباب التي جعلت منه ومن قضايه كياناً منزلاً وبعيداً عن الاندماج في التراث الروحي للانسانية . واني اظن ان بداية دخول شعرنا دائرة الوجدان الحضاري للعالم هو ان يكون صادقاً واميناً في الاستجابة لمفهوم المحلية بارفع معانيها وعندئذ سيكون شعراً قومياً في نسقه الاعلى ، وبالتالي شعراً انسانياً من تراث البشرية الروحي وان يكون نافداً للحياة وللتاريخ ، ولكن على طريقته الخاصة في نقد الحياة والتاريخ التي تتباين مع طريقة أي نشاط انساني آخر .

ومهما يكن من شيء فان الانجازات الأخيرة في شعرنا المعاصر تدل على ان الشاعر العربي الحديث قد بدأ يزداد وعيه عمقا بالنسبة لابعاد هذه القضية واعني بها اعتبار « مفهوم المحلية » المنطلق الاكيد المضي الى تأكيد مفهوم القومية في الوقت ذاته وبالتالي الى مفهوم الانسانية بأسره .

فلقد بدأنا نلاحظ ان الشاعر العربي المعاصر لم يعد كما كان يخلط بين المفهوم الاعمق للمحلية وبين المفهوم الفولكلوري المادي بل غدت قضية المحلية في الشعر العربي المعاصر الى حد ما وفي التجارب الأخيرة عند شعرائنا الرواد هي ذاتها القضية القومية وهي بمد ذلك قضية الانسان .

بعد هذا كله ، اعتذر اذا ارى ان كل ما سبق لم يكن سوى محاولة اولية لوضع الشعر في مكانه الصحيح بين مفهوم « المحلية » والقومية » دون دراسة نتائج الشعراء العرب المعاصرين ... او الدخول في تفاصيل الحركة الشعرية الحديثة . ذلك ان ما اشرت اليه لم يكن سوى البداية في تقويم الشعر في موضعه الامثل رفضاً لكل الاوهام التي انهكت الروح الشاعرية عندنا على مدى طويل .. اي من هنا الطريق حيث « المحلية » و« القومية » ليستا تقيفان بل هما مفهومان متكاملان لا متطابقان .

محي الدين اسماعيل

المسرح العربي بين القومية والمحلية

بقلم رهاا النقاش

للدولة العثمانية ، بينما استطاعت مصر منذ عصر محمد علي ان تتخلص من الارتباط الفعلي بالدولة العثمانية ، ليصبح ارتباطها بهذه الدولة ارتباطا شكليا ، ولقد كان من المعروف ان الدولة العثمانية انما تقوم على اساس من التخلف الفكري والكراهية الواضحة لاي تحرر او انطلاق في ميدان الثقافة والفن ، ولذلك فقد وفقت البيئات الرجعية ضد فن المسرح عند ظهوره في سوريا ، وبهذه الرجعيون للشيخ « ابي خليل القباني » وشنوا عليه حربا عنيفة ، وانصلوا بالخليفة العثماني وحرصوه ضد هذا الشيخ الذي يفسد البلاد والعباد من وجهة نظرهم عن طريق هذا الفن الوافد الجديد وهو « فن المسرح » فكان ان صدرت الارادة السنية الى حمدي باشا والي الشام بمنع ابي خليل من التمثيل واغلاق مسرحه . واغلق القباني مسرحه ، ووجد خصومه الفرصة سانحة للنبيل منه ، فأغروا به صببة الازفة وحفظوهم بمضي الاغاني والاشعار ، ليشتموه بها ، كلما قابلوه في الطريق . وقد قيل في ذلك اشعار كثيرة ، ظل السوريون يرددونها ويتفكهون بها امدا طويلا ، ومن هذه الاغاني :

أبو خليل النشواني
يا مزيف البنات
ارجع لكارك احسن لك
ارجع لكارك نشواني
أبو خليل مين فالك
على الكوميض مين ذلك
ارجع لكارك احسن لك
ارجع لكارك قباني
أبو خليل القباني
يا مرقص الصبيان
ارجع لكارك احسن لك
أبو خليل القباني

وهذه الصورة الدقيقة لموقف الرجعية السورية من مسرح القباني نجدها بتفاصيلها في كتاب « المسرحية في الادب العربي » للدكتور محمد يوسف نجم .

لقد اظلت قليلا في هذه المقدمة التاريخية لآخري من هذا كله بان نشأة المسرح في الوطن العربي كانت نشأة يتوفر لها عنصر « القومية » بصورة واضحة ، وأعني بذلك ان المسرح ولد عربيا ولم يولد سوريا او مصر او لبنانيا ، فقد اشترك في خلق هذا الفن الجديد على الثقافة العربية والمجتمع العربي عناصر مختلفة لولا تضامنها لفشلت الحركة المسرحية وانتهت الى التوقف ، فالمجتمعات العربية منذ عصور بعيدة تشترك في انها ذات تراث واحد ولغة واحدة ، ولذلك اصبح من السهل على الفنان ان يتحرك داخل هذه المجتمعات وينتقل من بيئة الى أخرى ، دون ان يضعفه هذا الانتقال ، بل على العكس فان الانتقال من بيئة عربية الى أخرى كان مصدرا من مصادر قسوة الفنان وقدرته على الاستمرار . ان الوحدة الثقافية القائمة في الوطن العربي منذ اكثر من الف سنة تجعل بيئة الفنان والمفكر عريضة واسعة ، حتى لو كانت بيئته المادية محدودة وضيقة ، ومن هنا نستطيع

بدا المسرح العربي بدايته الرسمية المعترف بها تاريخيا في بيروت على يد مارون النقاش . وكان ذلك في اول مسرحية كتبها هذا الفنان العربي اللبناني ومثلها في بيته سنة ١٨٤٧ ، وكان اسم هذه المسرحية « البخيل » . على ان طلائع الحركة المسرحية العربية لم تزدهر الا بعد هذا التاريخ بأكثر من عشرين سنة ، حيث انتقل النشاط المسرحي الى مصر فازدهر فيها وازداد واتسع واصبح حقيقة فنية واجتماعية واضحة وملموسة في الوطن العربي .

وعندما نراجع بدايات الحركة المسرحية في مصر نجد انها قامت على يد يعقوب صنوع الذي ولد بالقاهرة سنة ١٨٢٩ ، ولكن هذه الحركة المسرحية لم تتصل الا على يد اللبنانيين والسوريين الوافدين الى مصر ، وكان اول هؤلاء الوافدين هو سليم النقاش ، الذي ورث عن عمه مارون الاهتمام بالمسرح والايمان به والعمل على انتشاره وازدهاره في الوطن العربي ، وقد انتقل سليم الى مصر ، لضيق المجال المادي في لبنان ، حيث كتب هو نفسه يقول :

« ولما كانت وسائط بلادنا المادية قاصرة عن انجاح مطلب ، طمحت افكاري الى معالجة مقصدي في غيرها ، واذا كنت اسمع بما نال مصر من رفعة الشأن بين الامصار ، اذا فاق ما سواها من الاقطار الشرقية في التهذيب والتقدم ، ونجحت نجاحا عظيما في المعارف والعلوم قصدتها » .
ثم يقول :

« ولما تعرفت ببعض اعيان مصر الكرام ، بسطت اليهم امري واطلعتهم على ما بسري فاعوزوا اليّ ان التجه الى المراحم السنية الخديوية ، فهي ملجأ الراجي ومنية الراجب ومامل الطالب ففعلت ، وهكذا بلغت فوق ما تمنيت ، من افصال جنابه العالي ، واحسن اليّ بقبول طربي وذلك بان ادخل فن الروايات باللغة العربية الى الاقطار المصرية ، فعدت اذ ذاك لاجهز في بيروت جماعة للتشخيص ، والفت بعض روايات ، وبعد جمع الجماعة باشرت دراسة الروايات ، فاتقن اكثرها وعملا قليل يتم اتقانها كلها ، فأسير بالجماعة لاجري هذه الخدمة بالديار المذكورة .. »

وهكذا بدأ سليم النقاش عمله الفني في مصر بمسرحية « ابو الحسن المفل » في يوم السبت ٢٣ من ديسمبر سنة ١٨٧٦ . وبعد ذلك توالى ظهور الفرق السورية في مصر ، وكان من هذه الفرق ، فرقة يوسف خياط التي قامت على انقاض سليم النقاش ، ثم فرقة سليمان القردامي وهو احد افراد فرقة خياط ، استقل بنفسه وبفرقته ، ثم ظهرت بعد ذلك فرقة ابي خليل القباني ، ثم فرقة اسكندر فرح .

وهكذا ، نجد ان الفترة التي تمتد من اواخر القرن الماضي واولال هذا القرن ، كانت هي البداية التاريخية الحقيقية للحركة المسرحية العربية ، وان هذه البداية كانت تعتمد اساسا على ممثلين سوريين وجمهور مصري ، لقد ضاقت سوريا ببلدانها المخلفة بهذا الفن الجديد ، اما لاسباب مادية كما شرح سليم النقاش ، حيث كان مجتمع دمشق او بيروت مجتمعا صغيرا لا يحتمل ظهور حركة مسرحية واسعة ونشيطة وبحاجة الى جمهور دائم كما كان هناك سبب آخر لهجرة الحركة المسرحية الناشئة ، فقد كانت سوريا ما تزال تابعة تبعية فعلية

ان نقول ان ظهور فن جديد عظيم مثل فن المسرح مدين للوحدة الثقافية القائمة في الوطن العربي ، ولولا هذه الوحدة لانحصرت الحركة المسرحية الناشئة في بيئات ضيقة واختنقت وماتت . ومن الغريب اننا لو تأملنا الموقف الراهن للحركة المسرحية العربية لوجدنا اننا نعيش تقريبا في نفس نقطة البدء بالنسبة للحركة المسرحية العربية في القرن الماضي ، فان الازمة الراهنة التي تعانيها الحركة المسرحية العربية في مصر وفي غيرها من البيئات العربية لا تجد حلا او طريقا للخلاص افضل من الانتشار والاتساع والاستفادة من وحدة الوطن العربي ، اما اذا توقفت الحركة المسرحية العربية الراهنة في بيئاتها الضيقة وانحصرت فيها فسوف تتعرض للذبول والاختناق .

واذا واصلنا تأملنا في تاريخ المسرح العربي فسوف نجد ان الفرق المسرحية الكبرى التي ظهرت في مصر اعتمدت اعتمادا اساسيا على الوحدة الثقافية في الوطن العربي ، ففرقة جورج ابيض تحركت في الوطن العربي طولا وعرضا ، واستفادت من وحدة الجمهور العربي ولم تقتصر في نشاطها على مصر وحدها ، وكذلك فرقة يوسف وهبي المعروفة باسم فرقة « رمسيس » ، فقد كانت هذه الفرقة تعتمد اعتمادا اساسيا على رحلاتها الى البلاد العربية المختلفة وعلى تقديم عروضها امام الجماهير العربية الواسعة المختلفة .

وخلاصة القول في هذا المجال ان وحدة الامة العربية ، حتى في اشد لحظات التجزئة الجغرافية والانفصال ، كانت دائما من اهم عناصر النجاح والدم والتأييد لبلاد الحركة المسرحية واستمرارها حتى اليوم ، على ان الحركة المسرحية العربية قد وجدت على الدوام عناصر متعددة توحد بينها ، كما وجدت عناصر اخرى تفرق بينها وتثير الاختلاف .

وبين اهم عناصر التوحيد في الحركة المسرحية العربية نقف امام ثلاثة عناصر :

العنصر الاول هو ان « المسرح » فن غربي وقد اخذه العرب من الغرب ، فمصدر الفن المسرحي واحد ، والنبع الاساسي الذي استمد منه الفنانون العرب فهمهم لهذا الفن منبع واحد ، ومن المعروف ان الذين انشأوا هذا الفن في البلاد العربية قد اعترفوا اعترافا صريحا بانهم تعرفوا على هذا الفن في الغرب وتعلموه هناك ونقلوه الى الوطن العربي من البيئة الثقافية الغربية ، واذا كان هناك اضافات او تعديلات في العروض المسرحية العربية ، مثل الاهتمام في فترة من الفترات بالفن المسرحي استجابة للمزاج العربي ومثل الاتجاه الى الكوميديا والناية بها في بعض الفترات الاخرى على حساب أي لون مسرحي آخر ... فان هذا كله لا ينفى ان الشكل الفني الاساسي للمسرح العربي مستمد من الشكل الغربي ، سواء عن طريق رحلات يعقوب صنوع او رحلات مارون النقاش الى أوروبا . وقد ظل المسرح العربي منذ نشأته الى اليوم معتمدا على متابعة تطورات المسرح الاوربي والاستفادة من هذه التطورات ، فمصدر الالهام والتوجيه بالنسبة الى المسرح العربي مصدر واحد هو المصدر الغربي بمدارسه المختلفة مما يخلق عنصرا من عناصر التوحيد في الحركة المسرحية العربية .

العنصر الثاني من عناصر التوحيد في الحركة المسرحية العربية هو ان هذه الحركة قد تركزت لفترة طويلة في مصر ، ومن هنا أصبحت الحركة المسرحية المصرية هي العنصر الرئيسي الذي تشكلت على اساسه الحركة المسرحية العربية ، ولقد انتشر الفنانون المصريون في البلاد العربية عن طريق عرض مسرحياتهم او عن طريق التدريس او انشاء المعاهد الفنية المختلفة او عن طريق الاذاعة والتلفزيون . ولعلنا نذكر في هذا المجال رحلة جورج ابيض الى تونس حيث بقي عدة شهور يدرب مجموعة من الشباب على اصول الفن المسرحي ، ولعلنا نذكر رحلة زكي طليمات الى تونس لنفس الهدف ، ثم رحلته الطويلة الى الكويت لانشاء معهد للفنون المسرحية هناك . كذلك استطاعت مصر ان

تؤثر بصورة مباشرة عن طريق معهد الفنون المسرحية الذي كان السى فترة طويلة هو المعهد المسرحي الوحيد في الوطن العربي وكان طلابه من مصر ومن شتى انحاء البلاد العربية في نفس الوقت .

وهكذا استطاعت مصر ان تخلق اساسا واحدا للحركة المسرحية العربية ، فالحركة المسرحية في شتى انحاء الوطن العربي متأثرة اشد التأثير بالحركة المسرحية المصرية سواء كان التأثير عن طريق التشابه او عن طريق المعارضة ومحاولة التحرر والانطلاق . وحتى اليوم ما زالت الحركات المسرحية الناشئة في البلاد العربية تعتمد على جهود الفنانين المصريين الذين يعملون بجد واخلاص على ازدهار الحركة المسرحية في مختلف انحاء الوطن العربي ، وفي هذه الرحلة بالتحديد يوجد الفنان المسرحي سعد اردش في الجزائر ، حيث يقوم بعمله كمستشار مسرحي للدارسين والفنانين المسرحيين هناك . وفي ليبيا يوجد الفنان عمر الحريزي منذ سنوات طويلة يبذل جهدا مستمرا لتنمية الحركة المسرحية الليبية . ومن قبل كان الفنان كرم مطاوع في الجزائر ، وكانت الفنانة نادية السبع في الخرطوم وكان الناقد المسرحي المعروف علي الراعي في الكويت ليساهم في توجيه الحركة المسرحية هناك .

العنصر الثالث من عناصر الوحدة في الحركة المسرحية العربية هو ان التاريخ العربي كان مصدرا من مصادر الالهام الاساسية للفنان المسرحي العربي منذ نشأة الحركة المسرحية حتى اليوم ، فاول مسرحية قدمها سليم النقاش في مصر سنة ١٧٧٦ كانت بعنوان « حسن المغفل او هارون الرشيد » وهناك قائمة كبيرة تضم مسرحيات كثيرة كان مصدر الالهام فيها هو التاريخ العربي المشترك او القصص الشعبية القديمة . ونذكر على سبيل المثال هاتين القائمتين اللتين نجدهما في كتاب الدكتور محمد يوسف نجم عن « (المسرحية في الادب العربي) » . القائمة الاولى من المسرحيات المستمدة من تاريخ العرب القديم ونجد فيها :

« المعتد بن عباد - لبراهيم رمزي ، علي بك الكبير لاحمد شوقي ، فتح الاندلس لمصطفى كامل ، اللقاء المائوس في حـرب البسوس لجرجس مرفص الرشيد ، السمواو او وفاء العرب لانطون الجيل ، الرشيد والبرامكة للاب انطون رباط ، حياة مهمل بسـ ربيعة لمحمد عبد المطلب وعبد المظي مرعي ، حياة امرئ القيس لشارل اليسوعي ، السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم لفرح انطون » . اما القائمة الثانية فتضم المسرحيات المستمدة من الف ليلة وليلة والقصص الشعبي ونجد فيها :

« ابو الحسن المغفل او هارون الرشيد لمارون النقاش ، هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب لاحمد ابو خليل القباني - هارون الرشيد مع انس الجليس لاحمد ابو خليل القباني ، الامير محمود نجل شاه العجم لاحمد ابو خليل القباني ، هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد لمحمود واصف .. »

هذه نماذج من المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي او القصص الشعبي العربي وهي نماذج تتصل كلها بالرحلة الاولى من نشأة المسرح العربي ، اي بين ١٨٤٧ و ١٩١٤ . فاذا حاولنا ان نجد نماذج اخرى بعد هذه الفترة فسوف نلتقي بالكثير من هذه النماذج مثل سليمان الحلبي لالفريد فرج والوزير سالم لالفريد فرج ايضا ومشمل مجنون ليلى لاحمد شوقي ، والعباسة لعزير اباطة ، والحاكم بامر الله لبكثير وماساة الحلاج لصلاح عبد الصبور وغير ذلك من النماذج المسرحية المتعددة .

وسيطل التاريخ العربي باحداثه الضخمة العميقة مصدرا اساسيا من مصادر الالهام المسرحي بالنسبة للفنان المسرحي العربي المعاصر ، ولذلك فسيطل هذا التاريخ عنصرا من عناصر الوحدة في الحركة المسرحية العربية بالإضافة الى الف ليلة وليلة والقصص الشعبي العربي ، فهما ايضا مصدر من مصادر التوحيد بالنسبة للحركة المسرحية العربية ، خاصة وان المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي تكون

عادة مكتوبة باللغة العربية الفصحى وهي اللغة الأساسية في الوطن كله.

المصدر الرابع من مصادر التوحيد في الحركة المسرحية العربية هي أن المشاكل الاجتماعية والانسانية في المجتمعات العربي تلقى في قدر كبير من التشابه مما يجعل المشاكل الماثرة في المجتمع المصري مقبولة ومفهومة في المجتمعات العربية الأخرى ، ومن هنا ظهرت جهود متعددة لتحويل المسرحيات المصرية المكتوبة باللهجة المصرية السلي مسرحيات ناطقة باللهجات السودانية والعراقية والسودانية وما إلى ذلك ، واذكر على سبيل المثال أن سوريا قدمت مسرحية الزوبعة للكاتب المصري محمود دياب باللهجة السورية . كما قدمت سوريا مسرحية « الناس اللي تحت » للكاتب المصري نعمان عاشور باللهجة السورية أيضا .

على أن عناصر التوحيد الأربعة السابقة في الحركة المسرحية العربية تلقى وجها لوجه مع عناصر أخرى تفرض نوعا من التفرقة والتمايز في الحركة المسرحية العربية .

فهناك أولا مشكلة اللهجات المحلية ، ونحن نواجه هذه المشكلة في المسرح العربي وخاصة في المسرحيات الاجتماعية ، فمعظم هذا النوع من المسرحيات يعتمد أساسا على اللهجات المحلية ، وإذا كانت اللهجة المصرية حسنة الخط ، بحيث أصبحت معروفة ومفهومة في معظم أنحاء الوطن العربي نتيجة لانتشار الأفاني والأفلام المصرية على مستوى الوطن العربي ، فإن اللهجات العربية الأخرى غير مفهومة إلا على نطاق محلي محدود أو لا بد إذا أردنا نقل هذه المسرحيات من بيئة عربية إلى بيئة أخرى من القيام بنوع من التوجيه والنقل من لهجة إلى لهجة . ومشكلة اللهجات هذه غير موجودة بالطبع عندما تكون لغة الحوار المسرحي هي الفصحى ، والفصحى تستخدم عادة في المسرحيات التاريخية وفي المسرح الشعري والمسرحيات التي تعتمد على الحوار الفصيح لا تجد أي صعوبة في الوصول إلى الجماهير العربية في كل مكان .

ولا علاج لمشكلة اللهجات العامية في المسرح العربي إلا بزيادة التقارب والامتزاج بين أجزاء الوطن العربي بحيث يتم في المدى البعيد نوع من التقارب اللغوي والتعارف الوثيق بين أبناء البيئات العربية . ولعل المستقبل أن يحمل إلينا بعض عناصر التقارب القوي في اللهجات العربية نفسها . وعلى كل حال فلا بأس من وجهة النظر الفيسية والاجتماعية من استخدام اللهجات المحلية في المسرح ما دامت هذه اللهجات تمثل عاملا مساعدا على التصوير الواقعي للحياة والإنسان ، فالأمة العربية إنما تسعى في نهاية الأمر إلى الوحدة عن طريق التنوع الطبيعي ، وإذا كنا نرفض التناقضات المصطنعة والحواجز المفتعلة بين أجزاء الوطن العربي فهناك ولا شك اختلافات مقبولة وطبيعية ولا بأس من بقائها لأنها تدخل في نهاية الأمر تحت عنوان التنوع لا تحت عنوان التناقض والتصادم والتضاد ، ومن هذا التنوع المقبول تنوع اللهجات العربية المختلفة .

على أن اللهجات المختلفة ليست وحدها هي التي تخلق الخلاف وتضع عناصر التفرقة بالنسبة للحركة المسرحية العربية فهناك عامل آخر إرادي هو ضعف الاتصال بين الحركات المسرحية العربية فسي شتى البيئات فليس هناك أي تنظيمات فنية تتيح اللقاء المنتظم المؤثر بين الفرق المسرحية المختلفة . ولعل المحاولة التي تقوم بها دمشق وهي المحاولة التي تتمثل في مهرجان المسرح السنوي الذي بدأ منذ ثلاث سنوات ، وهو المهرجان الذي يشترك فيه عدد كبير من الفرق المسرحية العربية . . لعل هذه المحاولة تكون الوحيدة من نوعها حتى الآن في هذا المجال . ولا بد من أن تكون هناك حركة منظمة ودقيقة لتبادل الزيارات بين الفرق المسرحية العربية ولا بد من إقامة مؤتمرات مسرحية سنوية تنتقل من عاصمة عربية إلى عاصمة أخرى ، ولا بد من تكوين تنظيم فني مسؤول عن الربط بين الحركات المسرحية المختلفة في أنحاء الوطن العربي .

هناك عامل ثالث من عوامل التفرقة بين الحركات المسرحية العربية وهو اختلاف الثقافات التي تعتمد عليها تلك الحركات ، فبينما نجد لبنان متأثرا بالمسرح الفرنسي أشد التأثر نجد مصر متأثرة بالمشرح بانجلترا وأمريكا وإيطاليا ، ونجد الجزائر والمغرب متأثرين بالمسرح الفرنسي . وهكذا ، فكل حركة مسرحية تستمد إلهامها في هذه المرحلة بالذات من مصدر مختلف عن الآخر بعض الاختلاف ، وهذا العامل من عوامل التجزئة والتفرقة بين الحركات المسرحية العربية يمكن السيطرة عليه والاستفادة منه لو تم التعارف وتبادل التأثير بين الحركات المسرحية في الوطن العربي ، وهو أمر معدوم أو شبه معدوم مما يجعل كثيرا من الحركات المسرحية العربية تعيش في بيئات مغلقة على نفسها لا تتأثر بغيرها من الحركات العربية ولا تؤثر فيها .

وهناك أخيرا من عوامل التفرقة والتمايز في الحركة المسرحية العربية تلك المحاولات التي تسعى إلى تحويل المسرح إلى خدمة بعض الأهداف القومية الإقليمية الضيقة ، وهنا أحب أن أقول أنه لا غبار إطلاقا على تلك المحاولات الفنية التي سمت لأظهار الشخصيات المحلية وتقديمها على المسرح ، مثل شخصية « كشكشيه » العمدة المصري الشهير الذي كان يمثلته نجيب الريحاني ، أو شخصية « بريبري مصر الوحيد » الذي كان يمثلته علي الكسار ، فهذه أنماط من الشخصيات الصادقة الجذابة التي لا تهدف إلى الإساءة إلى الشخصية العربية أو التناقض معها ، ولكن الذي أقصده هنا هو الحركات المسرحية التي تهدف إلى إحياء نزعات إقليمية ضيقة مثل نزعة الفرعونية أو الفينيقية أو ما إلى ذلك . . وإحياء هذه النزعات في حد ذاته ليس مرفوضا كمحاولة للبحث الحضاري ولكنه مرفوض تماما إذا أريد به خلق التناقض بين البيئات العربية المختلفة ، وإذا أريد به القضاء على عناصر الوحدة في الشخصية العربية . وقد سرت في مصر دعوة من هذا النوع ارتدت مرة ثوب الدعوة إلى إحياء الأساطير الفرعونية وارتدت مرة أخرى ثوب الدعوة إلى الاستفادة من الأشكال الشعبية المصرية الشبيهة بالمسرح مثل خيال الظل والأراجوز والسامر .

وكما قلت ، فإن هذه الدعوات كلها لا خطر منها إذا كان المقصود منها هو تعميم الحركة المسرحية العربية بفتح آفاق جديدة واكتشاف منابع جديدة ، ولكن الخطر منها هو أن تتحول إلى استقلال للمسرح حتى يكون أداة من أدوات الإقليمية المادية لأي خط وحدوي عربي . وهذا النوع من الدعوات لم يتردد فقط في مصر بل تردد أيضا في لبنان وفي العراق وفي بعض أجزاء المغرب العربي .

ولعل خير ما نختم به هذه الدراسة الموجزة الدعوة إلى إنشاء مركز عربي للمسرح تابع للمنظمة العربية للثقافة ، حتى يكون هذا المركز محركا للحركة المسرحية العربية ، يكتشف ما فيها من عناصر التقارب والتفاعل ، ويبقى على مظاهر الاختلاف التي تدخل ضمن التنوع المطلوب في الحضارة العربية ويوقف العوامل والعناصر التي تفرق الحركة المسرحية العربية وتحاول أن تخلق لها كيانات مستقلة ، على أن هذه القيادة المسرحية ينبغي لها أن تسليح بفكر مفتوح متحرر ، حتى لا تسارع إلى الضيق باللامح الخاصة لكل حركة مسرحية في كل بيئة عربية ، فاللامح المحلية لا تتناقض أبدا مع الملامح القومية في كسمل الظروف والأحوال ، ولا بد لكل بيئة عربية أن تعبر عن نفسها وهمن ظروفها وعن ملامحها الخاصة ، وهذه الاختلافات لا ضرر منها ولا خطر فيها طالما أنها صادقة وأمينه ، ولكن الخطر هو أن نخفي هذه الاختلافات الطبيعية أو أن نفتعل دعوات إقليمية ضيقة نفرضها على الحركة المسرحية بقصد طعن الشخصية العربية ، أو أن نفتعل من جانب آخر دعوات تقضي على الملامح المحلية الصادقة بحجة الدفاع عن الملامح القومية . أن الشخصية القومية لا تنفر من التنوع وإنما تتعارض مع الافتعال والإجبار والفرض .

رجاء النقاش

بقلم
عبدالله شقرون

المسرحية العربية بين القومية والمحلية

تمهيد:

« الاصلة » بـل ان « الشكل » هو الذي يحدد اطار المسرح العربي الحق .

اننا نعلم ان « الاصل » الذي انحدر عنه المسرح العربي فسي شكله المعروف هو المسرح الغربي - الاوربي - فقد اقتبس السرواد واقتبسوا عنه ، فكان اساسا اجنبيا لبناء اريد له ان يكون عربيا . وغير خاف ان موجة الاقتباس والتحويل من الجو الاجنبي - الاصلي - الى الجو المحلي - العربي - قد طفت على الانتاج المسرحي في كثير من ارجاء العالم العربي .

لقد قلد الرواد في المشرق كما في المغرب نماذج المسرح الغربي الذي كان معروفا في اواخر القرن التاسع عشر واول القرن العشرين ولا سيما ما اذهى به المسرح الفرنسي حينئذ . فمن ثلوث مسرح « البولفار » الباريسي حيث تطفئ مواضيع الزوج والزوجة والآخر او الزوجة والزوج والآخر ، الى مجازد نوع « الميلودراما » وما تحتفي به من العنف والمطاردة والاختطاف احيانا ، كما كان لمسرح « التراجيديا » عشاقه الذين نقلوا منه الروائع الى اللغة العربية . اما مسرحيات « الفودفيل » - الفرنسية - فقد ظلت تلقى ، فسي مقتبساتها باللسان الدارج ، نجاحا وافبالا .

ومن المعلوم ان موجة عارمة من الاقتباس والتحويل قد غمرت روايات « الكوميديا » التي نقلت من اصلها الفرنسي او الايطالي او الانكليزي - خاصة - ومثلت تارة بالعربية الفصحى وتارة باللسان الدارج ، تارة في « اصلا » وتارة مفرغة في القالب المحلي .

التأليف والخلق الفني :

ان هذه الحركة قد استمرت طويلا وما فتئت قائمة بل وفي بعض البلدان العربية مزدهرة ، ولكن هل حال هذا النشاط ، كيفما كانت درجته ، دون نشأة العمل العربي الاصيل في الخلق والتأليف ؟ ان العكس هو الواقع . فقد ازدهرت حركة التأليف والخلق الفني على شتى المستويات والدرجات ما بين الشعبية العارمة والابداع الفكري والانساني . غير ان المؤلفين العرب ليسوا معروفين جميعا ودفعوا واحدة من الفرات الى المحيط نظرا لما تعرفه غالبية البلدان العربية من ضالة وسائل النشر والتبليغ ، ولذلك ظلت قلة منهم هي المعروفة وتنتسب في عموميتها الى بلد عربي واحد هو الممتاز بوفرة تلك الوسائل وفعاليتها . فكم من مبدعين في ميدان المسرح ظهروا - مثلا - في بلدان المغرب العربي ولم يعرف عنهم المشرق العربي لا قليلا ولا كثيرا ، وكم ظهر من المؤلفين المسرحيين في العراق وسوريا - مثلا - فلم تعرف عنهم بقية دول المنطقة شيئا ، ان الحكم على الابداع المسرحي في العالم العربي يستدعي الاحاطة بجوانب هذا الابداع من اقصى الوطن الى اقاصه ماضيا وحاضرا ، وههنا ليس بالعمل الهين .

لقد اشتهرت اسماء اشخاص واسماء اعمال في مجال المسرح العربي منذ سنوات عديدة ، ولكن هل يمكننا ادعاء الاحاطة بمعرفة الجيل الجديد والصاعد من بين المؤلفين والمبدعين العرب ومن هم

كثرت المقالات والابحاث والمؤلفات عن المسرح في العالم العربي من الوجهة التاريخية ومن الوجهة التحليلية على السواء ، وتعددت الندوات والمناظرات والمؤتمرات التي انعقدت في المشرق والمغرب وحتى في اوربا عن ماضيه وحاضره ومستقبله ، ولهذا قد يكون من العبث التوقف مديدا في مجال الحديث عن تدرجه او تطوره ، فلا حاجة والحالة هذه لآثار النقاط المألوف الالامع اليها عادة في مثل هذا المقام ، من الاشارة الى الموانع والاسباب التي حالت دون معرفة العرب فن التمثيل قديما ، ومن محاولة التاريخ ليلاد المسرح العربي في القرن التاسع عشر للميلاد ، ومن التعريف كذلك بانواع « خيال الظل » وبالتمثيلات العربية التي خلدها « ابن دانيال » في القرن الثامن عشر للميلاد بمصر . فالمقصود انما هو استخلاص حقيقة واقع المسرح العربي ومنزلته الحالية .

التأصل والاصالة :

فاذا ما تحدثت العالم اليوم عن « تأصل » المسرح في اوربا - مثلا - او في اسيا - الهند ، والصين ، واليابان ، وانونيسيا ، وايران وسواها - فهل يجوز التحدث عن وجود مسرح عربي « اصلي » يربط جناحي الوطن العربي مشرقا ومغربا ، ويصور مظاهر التفكير العربي ، ويرسم مطامح القومية العربية ويمتاز « بالاصالة » الفنية والثقافية ؟

قد يكون من قبيل التسرع الحكم بان المسرح العربي « الاصيل » مفقودا وما يزال في طور المخاض ، كما قد يكون من التهور القول ان المسرح الذي نعرفه او نزاوله في الوطن العربي مسرح منا والينا لحة وسدى . وفي هذا الصدد لا بد من المبادرة بالقول ان المسرح الذي نصفيه ليس هو ذلك المحدود الاطار والدائرة ، لان العادة جرت - فيما نقرأ ونظالمه - ان المسرح الذي يتحدث عنه المؤرخون والنقاد طويلا هو المسرح المعروف والمنحصر في جزء معين من المنطقة العربية بالشرق الاوسط ، بل اننا هنا نصفي المسرح الذي تمتد رقعة بامتداد الوطن الكبير من اقصى العراق الى اقصى المغرب ، شمالا وجنوبا ، شرقا وغربا .

لقد قيل ان العمل الادبي او الفني بقدر ما يكون ممثلا للبيئة التي ينتمي اليها بقدر ما يكون « اصيلا » ، وقيل كذلك ان المسرحية العربية - المنشودة - هي التي يجب ان تستمد اصولها - شكلا وجوهرا - من التراث العربي ومن الحياة العربية معا ، كما قيل ان التراث الذي لا يتجدد ليس من « الاصلة » في شيء ، ونساذي آخرون بوجوب « الالتزام » في المسرح العربي من حيث المضمون لتكون الحركة المسرحية متجاوبة مع المطامح « القومية » التي يصبو اليها العرب على فرض ان هذه المطامح محددة الاهداف وموحدة المقاصد ، وقيل كذلك ان المضمون ليس هو المقصود في باب

(*) أعد هذا البحث بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الاستاذ عبد الله شقرون .

المسرحية العالية :

ان هناك عقدة تمكنت من بعض الادباء العرب وانتقلت الى بعض العموم واجتز نفسي ان ادعوا بـ « عقدة العالية » . فهنسالك « المسرح العالي » و « المسرحية العالية » ، والتلفظ بكل منهما يوحي بالتقدير ، ويحاط بالتفخيم ، ويكفي ان نأمل عناوين الآثار التمثيلية التي تصدر في اللغة العربية منذ سنوات في شتى السلسلات المطبوعة كيفما كانت اسماءها لتؤكد من كون المقصود هو الانتساج المسرحي الاجنبي بقطع النظر عما اذا كان بالفعل ترانا فنيا او ادبيا ، وعما اذا كان انسانيا وبالذات عليا ، وعما اذا كان في حقيقة محلية صرفا وانما اللغة التي صيغ فيها هي التي اكسبته صفة العالية (واللغات العالية بحسب العرف الذي درجت عليه مراجعة الافاق الدولية لحقوق التأليف هي الانكليزية والفرنسية والاسبانية) .

واذا كنا نعلم ان تلك الترجمات منقولة - مباشرة او بواسطة لغة اخرى - عن شتى اللغات بما فيها الالمانية والسلافية والسنسكريتية والصينية ... الخ ، فاننا ندرك ان المقصود بالذات هو المسرح الاجنبي كيفما كان اصله ، بحيث قد تكون تلك الترجمات المسرحية اقليمية او محلية وما افرغ عليها صفة العالية سوى مصدرها الاجنبي .. بصرف النظر عما قد يؤرخها من الملامح الانسانية ومن الاصاله التي قد تمتاز بها . ولذلك فان الاعتبار على هذا الاساس يعد ، من دون شك ، نوعا من النقصان في الاعتزاز بالشخصية القومية ، كما ان مواصلة السير على هذا المنهج لن تكون عطاء حقيقيا للمسرح العربي ، فلسنا ملزمين - ولو من حيث الشكل - بتقليد المسرح الاجنبي وتقديسه ووصفه بصفة العالية لمجرد كونه صادرا عن لغة عالية او منقولا بواسطتها ، وربما كان مترجما بصفة مباشرة عن مجرد لغة اجنبية .

المسرحية المحلية :

قد نتساءل عن المقومات التي من شأنها ان تجعل من العمل المسرحي عملا غير اصلي بعدما اخرجنا من هذا الحساب الترجمة والاقتباس كما اخرجنا « التحويل » الذي يعني اخضاع المصدر الاجنبي الى محليته تامة سيرا مع الدوق العام وتقريبا لافهام العموم .

ان تلك المقومات لا وجود لها محسوس ، لان عملية من هذا النوع تعني حركة فنية وخلق فنيا من حيث التشخيص والفرجة ، ولكنها لا تعني مطلقا « اصالة » محلية او « اصالة » اقليمية - اذا جاز لنا ان نستعمل لفظ « الاصالة » هذا الاستعمال . فمن الصعب ان نأخذ بعين الاعتبار منطقيا الانتاج المستمد من النبع الاجنبي مهما بلغت « الصناعة » في ذلك الاستعداد .

فما هي المسرحية المحلية اذن؟ وكيف تتجلى او يمكن التعرف عليها في المجال العربي؟ ان العمل المحلي يظل عادة مرتبطا بمظاهر « الفولكلور » سواء كان هذا « الفولكلور » موروثة او طارئة ما دامت الحياة العامة - في كل مكان وزمان - قابلة للتأثر بالمتسببات الشعبية التي تلازمها في شتى مراحل التمرج والتطور .

وبناء على ذلك فان المسرحية المحلية - على العموم - هي الصورة التي تبدو من خلالها شتى المفايد والموائد وشتى الافراح والافراح لفئة معينة من الناس على ما في حياة الانسان من المشاعر الانسانية والاحاسيس الازلية . وقد تعمل المسرحية المحلية دعوة هادفة وقد تتضمن رسالة مخصصة في التوعية ، والاخلاق او التوجيه ، وقد تكون لمجرد التسلية او الفرجة .

ان مفهوم المسرح لم يستقر على حال ولم يحظ بتعريف مدقق هنا وهناك من البلدان العربية ، وقد نشأ عن ذلك تحريف اختلفت درجاته باختلاف الجهات والبيئات واحتفظ التاريخ بذكر العسوق - المحلية - التي اتخذ اصحابها من المسرح منبرا للوعظ والارشاد ، او مجالا لعرض القصص شبه الواقعية والحكايات « الشعبية »

في زمرة شباب الخلق المسرحي ؟ وهل نحيط فعلا بمؤلفات هؤلاء ؟

يخطئ من يزعم هذا الزعم ما دما متباعدين بعضنا عن بعض . على اننا بناء على ما يلفنا او نصل اليه - بالمطالعة او المشاهدة - نستطيع ان نؤمن ايمانا لا يتطرق اليه الشك بوجود حركة مسرحية عموما وبحركة في التأليف والخلق الفني على الخصوص . ان التجارب قائمة الى جانب الاستهلاك العادي ، وهذا ما يدعو الى التفاؤل .

اما عن الخلق الفني فاعتماده ضعا على اطارات التنفيذ ، من المخرجين ، ومصممي المناظر والازياء ، والممثلين والممثلات ، ومن في حكم هؤلاء جميعا . ان هذه الاطارات متوافرة نسبيا في العالم العربي لكن كفاءتها المهنية قلما تعمل على الرضى . ومن الملاحظ ان كثيرا من متعاطي الاخراج ليسوا دائما في مستوى الخلق النفسي حتى انهم ليعتبرون مجرد متظولين على هذا العمل ، وما اكثر الادعاء في ميدان الفنون عموما .

واذا علمنا ان الاخراج تفهم دقيق لشخصيات المسرحية ومعرفة تامة بتقنية التمثيل وقدرة على دراسة جو التمثيل ، وهضم وتدقيق لواقفها ، وعملية خلق لا تقل عن خلق القصة ذاتها ، ادركنا حقيقة الدور الهام الذي يضطلع به المخرج الكامل ، المحكن نفسانيا وعقليا .

ولكن نظرة لفترة المسرح العربي وحداثة عهده .. فان المخرجين الشبان غالبا ما تنقصهم التجربة الانسانية والمعرفة بشؤون وسطهم وثقافتهم الوطنية لان تكوينهم كثيرا ما يكون معتمدا على لون واحد من الثقافة الاجنبية - الفرنسية او الانكليزية مثلا - ولذلك قلما يقدرون على ابراز النفسية العربية ولا سيما اذا ما اعترضتهم مسائل اللغة القومية التي تخلق عندهم مركب نقص يشعرون به ويتجلى اثره في عملهم . وبالرغم من ذلك فان طائفة صغيرة من المخرجين الكفاء متوفرة - نسبيا - للمسرح العربي ، ومن هؤلاء من يقتفون سبل مدارس الاخراج الغربية ويحاولون تقليد كبار المخرجين الغربيين ، ومنهم كذلك ذوو الابتكارات الشخصية والاكتشافات الموقفة .

اما عن مصممي المناظر المسرحية فاعتقد اننا لا نشكو انعداما في الكفاء ولا شحا في المواهب ، بل ان المختصين في فن الديكور المسرحي يشكون من قلة العمل وشح مناسبات اظهار ما تلقنوه في المدارس والمعاهد .

وفيما يخص الممثلين والممثلات يبدو ان المدارس العالية الحديثة - اي الطرق وما في حكمها من التجارب - تكاد تكون مفقودة الاثر والتاثير في اداء الممثلين العرب ، وقد ظل بعضهم - وخاصة القدامى - مطوبعين بطابع سطحية الميلودراما وافتعالات الجيل السابق من الايطاليين والفرنسيين يوم كان التفخيم والتهويل علامة التوفيق ، اذا ما توفرت لديهم اولا وقبل كل شيء قوة الصوت وقوة النفس . ومن نافلة القول التأكيد في ميدان التمثيل - كما فسي سواء - بان النفسية البشرية واحدة متشابهة ، وما يختلف هو التمود الطارئ اما الاحساس الداخلي فقد لا يختلف فيه واحد عن اخر كما هو معلوم . ونحن لا نتحدث عن وسائل تلقين فن الاداء في العالم العربي ، غير ان هناك جيلا من الممثلين والممثلات قد نشأ افرادهم على تتبع احدث الطرق والاساليب في التشخيص ... يعتمدون على السطحية والآلية ، ويعتمدون على روح الشخصية ، وعلى القوة الداخلية ويلتزمون الارتغاء وعدم الانقباض ، وفي ذلك عطاء ثري للخلق الفني .

على اننا في هذا الصدد نشير الى ان هذا الخلق يشمل كذلك المسرحية المؤلفة - او الاصلية - كما يشمل المسرحية المستوردة بما فيها الترجمة ، والمقتبسة ، والمستلهمة . كما نشير - من جهة اخرى - الى كون حركة الترجمة في المسرح العربي ما ازدادت الاتمنا ورسوخا وثباتا ، فاصبح لنا ما يسمى « المسرحية العالية » الى جانب « المسرحية المحلية » و « المسرحية القومية » اذا ما اردنا التوسع ، والتجاوز في الاصطلاح مبادرة .

وكذا أولئك الذين اتخذوا منه صحيفة للتحليل الاجتماعي والانتقاد ، وكل هذا مع محاولة انتهاز الشكل الغربي والخشبة الغربية ولسو لم تتوافر المسارح المشيدة الجاهزة لذلك الوضع الخشبي (الإيطالي على وجه التحديد) .

ومن التأمل في النصوص التي نعتز عليها لتلك المسرحيات ومن المشاهدة التي نشاهد عليها بعض انحفلات التمثيلية - المحلية - كثيرا ما نلاحظ هلهلة في البناء والتركيب ، وضعفا في تسلسل الحوادث ، وسطحية في رسم نفسيات الشخص : قد تبين لنا هذا النقصان في غالبية الانتاج العربي الذي ادركناه ودرسناه ، الشرقي منه والغربي ، فقلما كانت المسرحية « المحلية » - العربية - متكاملة الا ما ندر طبعاً ، ولا حاجة الى التدليل على هذا القول ، فالخطوط متوافرة وهي خير شاهد . ويزيد في تأكيد هذه الحقيقة ان بعض الممثلين - الرئيسيين منهم او من هم دونهم - يتولون هم انفسهم وضع المسرحيات التي يقومون بالشخص فيها ، وكثيرا ما يفصلون فيها الدور الاساسي على « قديم » ، وقد يكون أولئك « الممثلون - المؤلفون » متوسطي الثقافة وغير متمكنين من زمام القلم والفكر فيأتي عملهم هذا فجاً وضحلاً .

وشيء آخر تتسم به المسرحيات العربية المحلية ، ذلك انها تكاد تكون على النوام باللسان الدارج وباللهجة العامية ، كما تعتبر من نوع الملهاء ، وهذه خاصية عامة في المسرح العربي النزاع - في شتى البلدان - الى الهزلية ، والفودفيل والفنائية والكوميديا وذلك بخلاف الفناء العربي الذي يفره النحيب والنواح والبكاء .

ان تقليد واقع الحياة الاجتماعية مع محاولة الايهام القصصي ، ولو كان بسيطاً ومبسوطاً ، ميزة أخرى في المسرحيات - او التمثيليات - التي عرفناها في انتاج الفرق المحلية - او الشعبية - كما اشتهرت في شتى البلدان العربية خلال القرن الحالي ، وكان شعارها دوماً هو ان المسرح « مرآة » ناصعة لتشخيص عيوب المجتمع ، واستدلوا في هذا بمسرح « موليير » مع الفارق في الاسلوب الشعري والمتنوع وفي الرسم النفسي ، ومع فارق الزمن والمقيلة والوسط ، ومع فارق تطور الادراك العام وتطور مفهوم المسرح ، من القرن السابع عشر للميلاد باوربا الى القرن العشرين في الوطن العربي .

اما المسرحيات « الجديدة » التي عرفتها هذه الفرق المحلية ومثيلاتها بوجه عام فهي ذلك الانتاج الذي اصطبغ في غالب الاحيان بالمبوس والاكفهرار على اساس انه نوع « المأساة » وهي على وجه التدقيق سلسلة « الميلودرامات » او « المناجات » التي غمرت المشرق - ومصر على الخصوص - قبل ان يتعرف عليها عموم الغرب وقد شغلت الرأي العام زمناً وامحت .

غير خاف ان الانتاج المحلي لم يخل ابداً من المسرحيات الادبية والتاريخية و « الوقتية » الموضوعة اصلاً باللغة العربية الفصحى ، ونوعها جدير بالذكر في هذا الصدد ، ولكن لا بد من الاشارة - مرة أخرى - الى مستوى الممثلين والممثلات وتكوينهم والى مدى قدرتهم المحدودة على الاداء الجيد والمتقن بهذه اللغة من جهة ، وقدرته الجمهور على تتبعهم وفهمهم ، من جهة أخرى .

ولقاتل ان يقول ان المسرحية المحلية هي من عمل فرق الهواة ومن اختصاص المجموعات المحلية ولا يمكن اخذها في اعتبار الحركة المسرحية العربية ، ولهذا اجيب بان فرقا تجارية وفرقا تحمل صفة القومية او تدعي الاحتراف اضطلعت هي الاخرى بهذا النوع من النشاط .

ولا حاجة الى ذكر القوائم المتوافرة في هذا المضمار عن الاعمال المحلية ابتعاداً من التدليلات المحلية ايضاً . وقمين بالاثبات ان العمل المسرحي المحلي في هذا البيان يعني المسرحية المقلدة في شكلها للمسرحية الغربية فصولاً ومشاهد ومناظر ، والسجينة في نطاق الجوانب الثلاثة رابعها الجمهور على اساس السينوغرافية

« الإيطالية » ،

اما المسرحية « العربية » المرتكزة على اسس وتقاليد قومية اي المسرحية التي ننشدها فلها مجال آخر هنا .

المسرحية القومية :

هل يمكن للادب العربي او الفن العربي او الثقافة العربية امتلاك حركة قومية صميمة في ميدان المسرحية بناء وتأييلاً وتضميناً وتشخيصاً وتبليفاً ؟

حركة تشمل في المظهر والمخبر عموم الوطن الكبير ولا تقتصر على بعضه او على جهاته « النامية او المكتفية » فكراً او اقتصادياً او اجتماعياً ؟

انها الوحدة التي يحفظها عادة الاعلام قبل السياسة والاقتصاد . والاعلام هنا بمعناه الحقيقي معنى الوعي والتوعية وليس معنى البهرجة والنعابة ، والمسرح من جنس الاعلام ، والوحدة المقصودة والمستهدفة هي الوحدة الفكرية الشاملة في مستوى العالم الذي نعيشه .

لقد حقق الصينيون نهضة مسرحية قبل سنوات ، واوجد الهنود حركة مسرحية اصيلة في هندية ، وعرفت بلاد اليابان مسرحاً خاصاً بها . ولم تكن لشعوب هذه البلدان حاجة الى تقليد اوربا او الارتكاز على المسرح الغربي مطلقاً ، بل ان اوربا تحاول منذ سنين استلهام مسرح تلك الجهات الشرقية والاسيوية .

فلماذا ذلك ؟ - لان تلك البلدان التزمت شخصيتها الحقيقية وارتكزت في نهضتها وانعاشها على مقوماتها الاصيلية وهي تقاليد ثقافتها التي تطورت تطوراً فعلياً فكان التراث اساساً وبرانساً ، ولم تخجل تلك الشعوب في ميدان الابداع الادبي والخلق الفني من استيحاء ثروتها الفكرية والثقافية والفنية ولم تمد يدها الى متاع الغير .

ونحن ، العرب ، ماذا ينقصنا لاكتساب هذه القومية في المسرح ؟ اليس لنا تراث ادبي ؟ اليس لنا متاع فكري مزدهر على مرور العصور ؟

فلنستغث التاريخ والواقع ، ولنلتفت يميناً ويساراً ، شمالاً وجنوباً ، وسنجد ان مصادر المسرح غير معنومة لا قومياً ولا محلياً بل ولا دينياً ما دامت هناك اسلامية عربية غمرت العالم العربي من اقاصه الى اقاصه .

لقد قيل ان ملهات المسرح العربي تتجلى في التقاليد المحلية والموروثات القومية على اختلاف مصادرها وعصورها ، وكثيراً ما اشير الى بعضها ، ومنها على سبيل المثال وليس لفاية الحصر :

- اسواق الشعر بجزيرة العرب ومنها سوق عكاظ .
- حلقات الذكر و « جذبات » الصوفية بالشرق والغرب .
- تشخيص « التعازي » على مالوف عمل الشيعة لتصوير وقعة كربلاء ومقتل الحسين ، كما عرفتها ايران وبعض البلدان العربية وخاصة العراق ولبنان .
- مسرح « البساط » في المغرب .
- حفلات « الزار » في مصر .
- تمثيل « خيال الظل » ومسرح قراقوز بالشرق عموماً .
- حفلات « السر » عند نساء المغرب .
- نصوص « المقامات » في الادب العربي .
- قصص « الف ليلة وليلة » .
- الرقص الشعبي الجماعي على اشكاله والوانه .
- مسرح « عبيدات الرمي » بالمغرب .
- حفلات المواسم والاعياد ببلدان المغرب العربي - المحلية - ومنها : « تكوك » و « سيدي » الكتفي و « عيساوة »

و « بوطاين » و « مهرجان الشموع » ليلة المولد .
- قصص « الداح » في اسواق العواصم العربية والمدن الكبرى .

.....

تلك منابع ومصادر تحتاج بطبيعة الحال الى ماهر المعرفة ،
وواسع الخيال ، وكفاءة الصناعة لخالقتها الى عمل مسرحي جوهرا
وشكلا ، فان في هذه الملهمات ما قد يصلح اساسا للشكل ، وفيها
ما قد يجوز جوهرا . وكما يطيب التذكير بان شيئا من هذا القبيل
قد حدث فعلا في ميدان التجارب المسرحية العربية . واعرف نماذج
خرجت الى خيز الوجود وتحولت عملا مسرحيا قائم الذات ولكنني
اتحاشى في هذا الصدد الاسماء خشية الوقوع في المحليسة
الفسقة .

والتقنية الحديثة تعتبر من عوامل التوصل الى خلق المسرحية
القومية التي تبنى على هذه الاسس ، فبدون تقنية التأليف من جهة ،
وتقنية المجال المسرحي ومشاركة الجمهور من جهة اخرى ، قد يصعب
خلق تعبير مسرحي قومي مقبول وناجح ، فليس شرطا لهذه الغاية
التزام الخشبة التي هي على النمط الايطالي . فان مجالات الهواء
الطلق ، والاسواق العامة والساحات العمومية وامكن تجمع الجمهور
(العامل والمصانع والموانئ والمدارس وسواها) لا تقل شأنا فسي
الاخراج عن القاعات ، بل ولعلها افضل بكثير من المسارح المظلمة .
ولنتذكر ان مسرح « التعازي » لم يتردد في استعمال ساحات المساجد
مجالا للتشخيص والاداء التمثيلي ، كما ان شكل « الحلقات
المستديرة » المعروفة في الساحات العمومية حيث يلتف الجمهور
حول القاص او الراوي تتيح امكانية واسعة لاشراك الجمهور وتجاوبه
مباشرة مع الممثلين ، ذلك التجاوب الذي عرفته فنون الفرجة فسي
العالم العربي قبل ان يلتجئ الى الاخراج الحديث ، وان النشاط
الذي هو على شاكله القاص او الراوي قد التزمته التقاليد العربية
- والاسلامية - في شتى الشخصيات ، وذلك قبل ان يهتدي اليه
المسرح الغربي حينما اراد ان يلقي الحاجز القائم عادة بين الخشبة
والقاعة . وكل هذه العناصر تدخل في حساب التقنية الحديثة وليس
من المسير الالتجاء اليها واستخدامها في هذه المسرحية القومية ولخلق
المسرحية القومية .

وقد وقعت تجربة اداء المسرحيات اثناء « المواسم » فسي
« الساحات العمومية » ، والمواسم هنا بالمعنى الغربي ، وهي تعني
التجمعات الشعبية التي تقام موسميا ودوريا وفي اوقات ومواعد
معينة من السنة لحياء ذكرى رجال الجهاد والوطنية ، فياتي افراد
القبائل والعشائر وسكان المدن ويقومون هناك يوما او اياما فسي
المضارب والخيام ، وتحدث حركة نشيطة في المناجزة ، وتجري
الحفلات على شتى انواعها ... ونجحت التجربة في التجاوب الصريح
بين الممثلين والجمهور ، ولم تكن هناك خشبة ولا ستارة ولا كراسي
الجلوس ، وانما التفت المتفرجون بالشخصين فنشأت فعلا عملية
الالتحام التي ينشدها المسرح .. وكانت هذه الميزة الخالدة في طبيعة
الحياة العربية منبعها من حيث المظهر ومن مميزات المسرحية القومية
التي لا ينبغي ان تكون مجرد نص يوضع على الرف او يقدم لعنفه
من المحفوظين .

ولكن ، هل يقبل المفكرون على مثل هذه العملية « الظهريية »
وهل يقبلونها ؟

اني اشك في ذلك وان كنت مقتنعا بجواه وفاعليته واصالته .
قد يرى المفكرون في المسرحية التي تعرض على هذه الصفة
« سوقية » سافرة ، او « شعبية » منحلة ، بل ومنهم من قد يدعي
ان ذلك تهريج في تهريج ، وربما يتجاوز بهم التفكير الى القول بان
ذلك عمل هدام يدفع الى القيام به وتحقيقه غلاة الباحثين ، اذا ما
استحووا ان يقولوا انه « عمل استعماري » (كذا) .

ولكن ما هو اصل « المسرح المستدير » الذي تباهي به اوربا
ويجبره غلاة الباحثين ومن هم اقل غلوا في البحث ؟ اليس هو تقليدا
لحلقات القصاصين والرواة في ساحة مدينة مراكش بالمغرب او ساحات
عواصم عربية اخرى بالشرق ؟ نعم ان المسرح المستدير في اوربا تزينة
تقنية الادارة ، ونحن ندعو الى التزام التقنية الحديثة لخلق المسرح
القومي .

لكن ذلك مظهر في الخلق المسرحي قد يكون من مميزات تقديم
المسرحية القومية فقط .

وهناك نقطة اعتبرها اذلية فسي المسرح العربي : الاصلي
والمقتبس والمترجم على حد سواء ، ولذلك لم اعتمدها ولم اتمسك
التركيز عليها لانها من القول المعاد والمكرر الذي مجتهه الالسن منذ
زمان : انها مشكلة اللغة ، لغة الحوار في المسرحية العربية ..
تلك المشكلة كانت قبل الآن اعوص مما هي عليه الآن موضوعا وواقعا .
فلقد عملت الاذاعة والسينما والتلفزة وكذلك الصحافة على خلق
لغة « وسط » في الحوار المسرحي ، وهي الآن في مرحلة التراجع
وطور النمو احب من احب وكره من كره .
وماتت لغة الشفري وامرء القيس .
وماتت لغة خليل مطران وامثاله .

ان المسرح لم يكن في يوم من الايام مجمعا لغويا ما دام المهم
فيه والاهم هو المظهر الكامل مهما كانت اداة التبليغ .
ان اللهجات المحلية تطبع المسرح بصفة المحلية ولو كان « عالميا »
اما لغة المسرحية العربية القومية فهي اللغة العربية البسيطة السليمة
وما اقربها الى لغة الصحافة العربية ، تلك اللغة التي توحد اليوم
بين اطراف الوطن العربي من حيث التخاطب على الاقل .

والجوهري ؟ واعني بذلك المضمون ، اهو المسرح السياسي
على طريقة رجل المسرح الالماني « بيسكاپور » ام المسرح المحمدي الذي
انتجه الالماني الآخر « بريشت » ام المسرح القصصي الذي تزينه
خيالات « الف ليلة وليلة » وغراميات امثال « ليلى العارمية » ؟
قد يكون هذا وذاك في آن واحد .

ان اطار المسرحية العربية القومية . يحدده الشكل والطابع
المميز لمظهرها اكثر مما يحدده المضمون ، مع العلم بان « النفس »
العربي المعاصر يجب حتما ان يشم ويستشعر من خلال كل عمسل
مسرحي ، ومع العلم مرة اخرى بان نفسنا نحن العرب غير متعارفي
ابدا مع نفس الاهداف الانسانية العامة من البحث عن الشخصية
القومية ، والدعوة الى التطور الاجتماعي وتحقيق السلام ، والغيرة
على الحرية الفردية والجماعية ، والسعي الى تحقيق الاستقلال
المحسوس والملموس ، وكذا الدعوة الى الخروج من التخلف الفكري
والاقتصادي كيفما كانت درجة هذا التخلف . وكلما كانت المسرحية
العربية متفتحة على العالم الخارجي وغير ضيقة الدائرة كلما امكنتها
ان تكون قومية فعلا ومندرجة في المفهوم العالمي ، اي مسرحية عالمية .
انا لا نريد ابدا لمسرحنا ان يكون منزلا مهما كان جوهريه وشكله ،
فان القومية الحقيقية هي الخروج من الاطار المحلي الضيق الى المجال
العالمي الواسع ، ولنتأمل جيدا الحضارة العربية ، فانها - معلومة
على ما اشرنا اليه من المنابع والمصادر - اهم اساس للمسرحية العربية
القومية .. انها حضارة زاخرة بالقصص والشعر والموسيقى والفنساء
والرقص .. وتلك هي اسس المسرح المدعو اليوم « المسرح الشامل »
استلهاما للغرب (اوربا) من الشرق (اسيا) والعرب جزء لا يتجزأ
من الشرق وبالتالي فهم امة المسرح الشامل ، وهكذا عليهم ان يكونوا
ولن يمكن المسرحية العربية القومية ان تكون الا فنا شاملا لشتى
فنون الشرق والغرب بالوطن العربي حيث معالم الحضارة العربية
لا تغفى للبيان .

فليتأمل الخلاقون وليبدعوا ، فالمجال غني وشاسع وكبير .
عبد الله شقرون

نصوصها ومواردها الثقافية بين قوميّة الثقافة ومحليّتها بقلم فاروق موشك

الإذاعة:

ملاحظتان :

تقول النظرة التقليدية بأن للإذاعة من خلال برامجها وموادها المختلفة أهدافا ثلاثة هي : الإعلام والتثقيف والترفيه . وعلى أساس من هذه النظرة يقوم التقسيم التقليدي للمواد والبرامج الإذاعية :
أ - مواد سياسية ، نشرات أخبار ، تعليقات ، وبرامج تحقق الهدف الأول « الإعلام » .

ب - مواد ثقافية ، تحقق الهدف الثاني « التثقيف » .

ج - مواد درامية ومنوعة ، تحقق الهدف الثالث « الترفيه » .

غير أن النظرة المتعمقة تتجاوز هذا التقسيم التقليدي ، وترى أن في كل ما تقدمه الإذاعة ملمعا ثقافيا وقيمة ثقافية ، يستوي في ذلك ما قصد به التثقيف البحث ، أو ما قصد به الإعلام والترفيه ، فليست هناك أولا فواصل قاطعة أو حدود مانعة بين هذه الأهداف الثلاثة ، فضلا عن أن المسألة يحكمها تماما مستوى تناول الإذاعي لموضوع من الموضوعات ونوعية هذا تناول ، وهو ما يعطي في النهاية الطابع العام للبرنامج أو المادة الإذاعية بحيث يمكن القول : أن هدف هذا البرنامج هدف ثقافي أو ترفيهي أو إخباري .. وهكذا ..
هذا الفهم ، من شأنه أن يعطي للنصوص والمواد الثقافية والإذاعية معنى أرحب وأفقا أشمل ، ونورا أخطر بكثير من حدود ذلك المجال الضيق الذي تحبسها فيه تلك النظرة التقليدية ، هذه واحدة ..

وأخرى ، ما تثيره تلك الجزئية من عنوان البحث « بين قومية الثقافة ومحليتها » . وليس وجه الصعوبة هنا ما نعرفه من تداخل ما هو قومي مع ما هو محلي ، وما هو عربي مع ما هو إقليمي - على صعيد الثقافة العربية - بحيث تصبح التفرقة بينهما في كثير من الأحيان عسيرة أو مصطنعة ، لكن الصعوبة تكمن في أن الوجدان الثقافي العام للمستمع - الذي تتجه إليه النصوص والمواد الثقافية الإذاعية - وجدان يلتحم فيه القومي بالمحلي .. ومن خلال هذا الالتحام الذي أكدته الموروث الثقافي المستمر ، والدين ، واللغة الأم في صراعها المستمر مع اللهجات المحلية (وهو موضوع يتخذ بعدا خاصا من خلال أجهزة وسائل الاتصال بال جماهير وفي مقدمتها الإذاعة) يصبح التحديد القاطع للمفاهيم والاتجاهات والسمات أمرا قد يتضمن بعض الشطط والمجازفة ، كما قد تصبح التفرقة بين ما هو مصري وما هو عربي - على سبيل المثال - تفرقة تتطلب بحثا حضاريا متكامل العدة والوسيلة ، وهو أمر لم تتح دراسته حتى الآن .

أرجو - بعد هذه المقدمة - أن يتجه الحديث إلى تصور محدد يتناول الموضوع :
شكلا ومضمونا وتطبيقا .
من حيث الشكل :

لا بد من وقفة مستأنية عند قضية اللغة ، باعتبارها وعاء الثقافة وحاملة التراث والحضارة من ناحية ، واللسان الذي تنطق به السواد والنصوص الثقافية الإذاعية من ناحية أخرى ، فضلا عن أنها القضية المحورية دائما بين دعاة القومية والمنتصرين للمحلية .

لقد مرت نظرنا إلى قضية اللغة - خاصة في الآونة الأخيرة - بمزلق قومية وعاطفية خطيرة ، كان أبرزها الدعوة العنيفة إلى التمسك بالفصحى وحدها لغة للتعبير والحياة باعتبارها لغة القرآن ولغة التراث واللسان الذي يربط بين أبناء الوطن العربي الواحد والذي بدونه لا يكون تفاهم ولا تواصل ، وارتبطت هذه الدعوة بالهجوم العنيف على العاميات أو اللهجات المحلية والقطرية باعتبارها غير جديرة بالتعبير والحياة والاستمرار وعلى أساس أن التعصب لهذه العاميات يخفي موقفا على القومية العربية وترديدا لدعوات الانفصال والعزلة ..

ولم تكن هذه الدعوة العنيفة - في جوهرها - سوى رد فعل حاد لما نادى به أنصار العاميات واللهجات الإقليمية ، الذين حاولوا جهدهم كسر رقبة الفصحى ، وترديد الحملات الضارية عليها ، وغمزها بالعجز عن مواكبة التطور ومسايرة ركب الحضارة والقيام بأعباء المعاصرة ، فضلا عن جمود التراكيب وجفاف التعبيرات والبعد عن مألوف الحياة والناس ..

وهذه العاصفة ، بعد أن فرض الواقع نفسه ، وكان منطق الواقع العربي دائما - على صعيد الثقافة والأدب والفن - يقدم النموذج الرفيع للمواطنة والتعايش بين اللغة الأم من ناحية والعاميات أو اللهجات المحلية والقطرية من ناحية أخرى ، منذ أئدم العصور وحتى اليوم ، ولم تكن العلاقة بينهما علاقة سكون أو جمود ، وإنما علاقة تفاعل واثراء وإفادة ، كانت نتيجتها ما يسميه اليوم بعض علماء اللغة المعاصرين - في وطننا العربي - اللغة المشتركة أو اللغة الثالثة أي ما نسميه نحن الإذاعيين العرب : لغة الاتصال بال جماهير .

ونزيد المسألة وضوحا ، فإن التأمل فيما نستعمله الآن من ألوان التعبير اللغوي ومستوياته في مجالات حياتنا الثقافية المعاصرة يستطيع أن يضع يده على ثلاثة أنماط من التعبير ترتبط جميعها

العربية المختلفة .

وعلى صعيد التطبيق ، فقد أصبحت هذه اللغة تتسم بالتخلص من العبارات والكليشيات المحفوظة والتوارث ، والوان الزينة اللفظية والتأنيقات البلاغية التقليدية ، متجهة الى تحقيق بلاغة عصرية من نوع جديد تمثل في المباشرة والتحديد والمرونة والعمق والقدرة على الحركة ومراعاة مستويات المستمعين واحتياجاتهم ، وأصبحت هذه اللغة تمثل « الوسط المشروع » الذي لا بد ان يراعيه كل اذاعي يتوجه بالمادة الاذاعية (خبرا كان او تعليقا او برنامجا ثقافيا او تمثيلا او منوعا) الى جمهور المستمعين ، لا يصعد عنه ولا يهبط دونه ، ولم يعد السؤال المطروح : الفصحى ام العامية ، لكنه أصبح : لغة اتصال ناجحة ام لا ، لغة تحتفظ بالقومات الرئيسية للفصحى ، وتتسع - مع ذلك - للسمات والالوان والظلال الخاصة بالعاميات واللهجات المحلية ، وتخلق من كليهما وسطا لقويا متناغما ، اساسه الوحدة والتنوع معا ..

ومن حيث المضمون :

لعل الملاحظة الاولى الجديرة بالتسجيل - ونحن نتأمل نصوص الاذاعة وموادها الثقافية - هي انه لا خلاف على التراث الثقافي العربي كركيزة اساسية ومنطلق رئيسي في تشكيل الوجدان الثقافي العام للمستمع ، بل ولا صعوبة في العثور على هذا التراث والاهتمام اليه في مقاييس ومصادره المختلفة ، وبالتالي فان تناول هذا التراث داخل مواد الاذاعة ونصوصها الثقافية امر ميسور ، غير مختلف عليه (كما هو الحال في البرامج الثقافية والادبية والخاصة التي تعرض لشخصيات واعلام التراث العربي : شعراء وأدباء ومفكرين ومصلحين وبرايم الختارات الشعرية والكتابات الادبية والمواقف الحضارية واللمحات التاريخية الدالة .. الخ) لكن المشكلة الحقيقية هي في تناولنا للنتاج الثقافي العربي المعاصر - على مستوى الوطن العربي - ومدى الافادة منه .

وهنا ، لا بد من الإشارة الى طفيان العنصر الاعلامي المباشر الوثيق الصلة بالحياة السياسية اليومية على غيره من مكونات الحياة العربية المعاصرة ، وتحكم هذا العنصر في مدى الانفتاح او الانغلاق على الحياة الثقافية في قطر عربي دون آخر ، وإلى تضرر وسائل المتابعة والاتصال بالنسبة للنتاج الثقافي في كثير من اقطار الوطن العربي - نتيجة لصعوبات النشر والتوزيع والقيود المفروضة على الكتاب والمجلة والصحيفة - مما ادى الى استئثار بعض المواسم العربية بالمواجهة الثقافية لكل الوطن العربي (على سبيل المثال : القاهرة وبغروت) بينما بقيت في الظل عواصم عربية أخرى لم يتم التعرف على وجوه حياتها الثقافية المعاصرة بصورة كاملة ، فسي أحسن الفروض ، او لم يتم التعرف عليها اصلا في الاغلب الامم !

بالإضافة الى هذه الملاحظة ، ملاحظة أخرى لا تقل عنها أهمية ، وهي خاصة بانفتاح المواسم الثقافية العربية على الثقافات العالمية المعاصرة ، وخضوع هذا الانفتاح في كثير من الاحيان لظروف التأثير السياسي والاعلامي - سلبا وإيجابا - دون ان تتحقق له متطلباته الصحية المتمثلة في فتح جميع التوافد ، والاتساع لكافة الثقافات ، مما ادى الى ردود فعل متضاربة ازاء بعض المفاهيم والتيارات الأساسية في الثقافات المعاصرة رفضا وقبولا - وإلى اختلاف في المواقف من حيث النظرة العربية القومية الى هذه المفاهيم والتيارات (على سبيل المثال لا الحصر : الفكر الماركسي والاشتراكي والوجودي ، تيارات العبت واللامعقول ، فكر العنف والغضب ، الفكر الشيوعي بوجه عام ..) .

ومن هنا ، فان النظرة الى نصوص الاذاعة وموادها الثقافية لم يعد ينبغي حصرها في اطار قومية الثقافة ومحليتها فقط ، وإنما ايضا في اطار قومية الثقافة ومحليتها وعاليتها .

بلغتنا الفصحى ، وهذه الانماط الثلاثة خاضعة بدورها لطبيعة الاجناس الثقافية التي تمارسها وتعبير بها وتتخذها وسيلة للاتصال . هناك أولا ما يمكن تسميته بفصحى التراث ، ومثلها الاعلى عند الناطقين بها قائم في الماضي ، فهي اذن لغة سلفية ، يتحسس لها من وفقت ثقافتهم الاساسية عند التراث دون ان يتجاوزوه ، والذين يضيئون ذرعا بكل ما يمكن ان يتسع له اهاب اللغة من معاني المعاصرة والانفتاح على مجالات ارحب نتيجة للاحتكاك والتفاعل اللغوي ، بل ان هؤلاء عادة يقفون في وجه التطور اللغوي سواء كان هذا التطور في نحو اللغة او بنيتها او تركيبها واساليبها او بلاغتها ..

مثال آخر نجده لدى المشتغلين بالعلوم والبحوث التجريبية والمتصلين بالحضارة الحديثة ومنجزاتها ، ان هؤلاء يستعملون لغة عصرية تحاول ان تستوعب هذه المنجزات ، وتتسع لفروع العلم الحديث وتطبيقاته ، وتتلقى الحضارات الوافدة وتتفاعل معها .. وهي لغة تختلف عن لغة التراث ، لانها لا تعتمد على التوارث المألوف قدر اعتمادها على الاشتقاق والنحت اللغوي والترجمة والتعريب والتوسع في القواعد والاصول اللغوية التقليدية حرصا على ان يتسع رداء اللغة لمستحدثات العصر وعلى ان تنهض اللغة العربية بأعباء النهضة العصرية التي تبرز مشاكلها اللغوية الحادة في مجالي الفاظ الحضارة ومصطلحات العلوم : (مشكلة الفاظ الحضارة بين التعريب والترجمة ومشكلة صوغ المصطلح العلمي العربي وتوحيده) .

هناك ثالثا اللغة الادبية التي يستعملها الادباء في شتى فروع الانتاج الادبي (الشعر والقصة والرواية والمسرحية والريورتاج الادبي) واساس هذه اللغة الانفعال وال عاطفة والشعور ، وهي تنهض اساسا بالتعبير عن التجارب الشعورية والوجدانية .. فهي اذن لغة ظلال تهتم بالوان الشعور ومستويات التعبير الانفعالي اكثر من كونها لغة تحديد وحتمية وحسم .. بل ان هذه اللغة الادبية كثيرا ما تكون غاية في ذاتها (في الشعر مثلا) لا مجرد وسيلة من وسائل التعبير ..

هذه الانماط او النماذج الثلاثة من التعبير اللغوي ، موجودة في مجتمعنا العربي المعاصر تتفاعل وتتشابك وتتصارع مع المحليات واللهجات القطرية والاقليمية ، ومن خلال صراعها وتفاعلها ولدت لغة رابعة هي لغة الاتصال بالجمهور ، التي تبنتها الصحافة لغة لها اول الامر - بعيدة عن تقعر فصحي التراث وغرابتها من ناحية وعن الوقسوع في أسر العاميات واللهجات المحلية من ناحية أخرى - ثم آذرتها وسائل الاتصال السلمي والبرني بالجمهور ، الأكثر حداثة ، وهي الاذاعة والسينما والتلفزيون .. وهكذا وجد لدينا هذا النموذج الرابع من نماذج التعبير اللغوي ، يرفض بطبيعته الجديدة التفرقة والواسعة الانتشار ، ان يكون حبيس لغة التراث ، وليس من الممكن بطبيعة فاعليته ومدى انتشاره ان يكون لغة متخصصة للمعلم والحضارة ، ثم هو يختلف كثيرا عن لغة الادب والفن .. لكنه ليس مقطوع الصلة تماما بهذه النماذج الثلاثة من التعبير اللغوي ، فهو يأخذ من كل منها ويصنع من هذه الحصلة المشتركة شيئا جديدا يحمل ملامح التمايز والاختلاف ، ويقرب بدوره من وجدان الجمهور وتعاملهم اليومي مع الحياة .

وهكذا استطاعت لغة الاتصال بالجمهور من خلال الصحافة والاذاعة بالذات ، ان تكسب للعربية قاموسا جديدا من المفردات والدلالات والتركيب الجديدة .

والخلاصة - بعد هذا الاستطراد الذي لم يكن منه بد - ان لغة الاتصال بالجمهور قد حسمت المناظرة التقليدية بين الفصحى والعامية او القومية والمحلية في اللغة ، وكشفت عن ملامحة لفتنا العربية لاحتياجات العصر الحديث ومتطلباته ، وحقت نفاذاً الواسع والاكثر انتشارا الى جماهير المستمعين عبر اقطار الوطن العربي ، مجتازة حدود المعلمين والاميين معا ، وأصبحت بذلك اللسان الذي يحقق المعادلة الصعبة بين القومية والمحلية في اللغة عبر اذاعتنا

(العربي كله ؟ الخ ...) .

(ج) بعد ذلك ، فإن الامر يتطلب تخطيطا شاملا - على مستوى الاذاعات العربية - تتحدد من خلاله النسبة بين ما هو قومي وما هو محلي ، على ان يراعى ذلك في الخارطة العامة للمواد والنصوص الثقافية داخل كل اذاعة عربية ، علما بان اذاعتنا العربية جميعا بحاجة الى دراسة احصائية ميدانية عن طبيعة وحدود هذه النسبة حاليا وعن التصور السليم لها مستقبلا .

(د) ضرورة العمل على تأكيد وازدواج جوانب اللقاء والتفاعل والترابط في الثقافة العربية وجعل هذه الجوانب محورا للعديد من التناولات الاذاعية في اشكالها وصورها المختلفة تحقيقا لتجانس الوجدان الثقافي العربي العام ، وهنا لا بد من التأكيد مرة اخرى على ضرورة الالتزام بالنهج القومي والرؤية القومية والتناول القومي لكافة جوانب الثقافة العربية قديمها وحديثها .

هـ - ضرورة الاهتمام بالعنصر الفعال في هذا المجال - ونعني به عنصر الانسان - اي الاذاعي العربي نفسه - فقبل القرارات والتوصيات والخطط والخرائط الاذاعية ، لا بد اولا ان يتجه الاهتمام الى صنع هذا الاذاعي العربي وتشكيله وصياغته بحيث يتحقق في وجدانه الثقافي هذا التناسق والتناغم والتكامل بين كل ما هو قومي ومحلي وعالي في ثقافته وبحيث يصبح تأثيره وفاعليته من خلال السواد والنصوص الثقافية ، متجهين الى السار الصحيح .

ذلك ان اخطاء التطبيق - التي سوف تكشفها جميعا من خلال تأملنا لواقع الاذاعات العربية بالنسبة للجانب الثقافي منه - ناتجة بصورة رئيسية عن افتقاد النموذج البشري المتوازن للثقافة ، المكتمل الفهم والمتمثل لثقافته في ابعادها المختلفة (القومية والمحلية والعالية) والمتصل بوجدان امته وروحها وحضارتها : تراثا وحاضرا وانطلاقا الى المستقبل .

فاروق شوشه

دراسات ادبية

من منشورات دار الآداب

٤٠٠	د . طه حسين	مذكرات طه حسين
٢٥٠	د . طه حسين	من ادبنا المعاصر
٢٠٠	د . م. البيريس	سائر والوجودية
٢٥٠	خليل هنداي	تجدد رسالة الفران
٦٥٠	فرانسيس جاتسون	سيمون دوبوفوا
٦٠٠	ا . ا . هوتش	بابا همنفوي
٤٠٠	رليف خوري	الادب المسؤول
٣٥٠	رجاء النقاش	اصوات غاضبة في الادب والنقد
٢٥٠	صلاح عبدالصبور	وتبقى الكلمة (دراسات نقدية)
٢٥٠	د . زكي مبارك	بين آدم وحواء
٢٥٠	د . جلال الخياط	التكسب بالشعر
		محمود احمد السيد
٤٠٠	د . علي جواد الطاهر	رائد القصة الحديثة في العراق
٥٠٠	د . زكريا ابراهيم	مشكلة الحب
٢٥٠	سامي خشبة	شخصيات من ادب المقاومة

ملاحظة ثالثة ، يكشف عنها نصوص الاذاعة وموادها الثقافية - في اطارها العام - هي انه ليس هناك تصادم بالضرورة بين ما هو قومي وما هو اقليمي ، بين ما هو عربي وما هو محلي ، لكن المشكلة هي دائما في المنهج الذي يتناول هذا وذاك ، والرؤية التي بها نستطيع ان نضع كلا منهما في مكانه الصحيح من الخارطة الثقافية للانسان العربي المعاصر بحيث يتم التركيز على الاصيل والجوهري ويصبح كل ما هو اقليمي ومحلي وعابر زيادة في الفنى والثراء والتنوع في الاشكال والالوان والظلال والسمات ، بهذا وحده يتحقق التكامل والتنوع (على سبيل المثال : التناول الاذاعي لموضوع ادبي كاحمد شوقي شاعر العصر الحديث ، من الممكن ان يصبح تناولا اقليميا محليا ، ومن الممكن ان يصبح تناولا قوميا عربيا ، فالعبرة هنا بمنهج الرؤية واسلوب التناول) .

على صعيد التطبيق :

لم يكن في خطة هذه الدراسة ان تقدم بحثا احصائيا ميدانيا من واقع النصوص والمواد الثقافية الاذاعية ، بل كان اهتمامها الاول والرئيسي ان تشير الى ابرز الظواهر والاتجاهات الموجودة فعلا ، ذلك ان تأمل هذا الواقع يكشف عن بعض الاتجاهات العامة وبمهد لبعض التوصيات التي يمكن ان تكون مجال مناقشة :

(ا) يمثل البرنامج الثاني لاذاعة القاهرة لذروة الاهتمام الثقافي المتخصص لدى الاذاعة والموجه اساسا لمستهمي الثقافة الرفيعة ، والطابع العام لما يقدمه البرنامج الثاني يتمثل اولا في انه يعكس اول ما يعكس الثقافة العالمية المعاصرة (الدراما العالية - البرامج الخاصة التي تتناول موضوعات وتيارات واعلاما من المعاصرين - المترجمات الحديثة في القصة والشعر والادب بوجه عام) ..

تأتي بعد ذلك من حيث النسبة العددية لساعات الارسال ، ما يخصه البرنامج الثاني من حيز للثقافة المحلية ، شعرا ونثرا ، قصة وحديثا ، بالإضافة الى بعض البرامج العلمية والادبية الخاصة ..

وفي المرتبة الثالثة ، يجيء ما يخصه البرنامج الثاني للثقافة العربية ممثلة في برامج خاصة تتناول موضوعات من التراث (شخصيات ادبية وفكرية وعلمية) ..

وهكذا تتفاضل المساحة المخصصة للثقافة القومية وتتكشف ، لتأتي قبلها في الاهمية والمساحة الزمنية المغطاة : الثقافة العالمية ثم الثقافة المحلية .

(ب) اذا نظرنا الى اذاعة اخرى هي « اذاعة صوت العرب » وهي كما يفهم من اسمها اذاعة قومية بالدرجة الاولى ، سنجد ان هذا الطابع القومي يصدق اكثر ما يصدق على موادها ونصوصها السياسية اكثر من انطباقه على نصوصها وموادها الثقافية التي تظل في كثير منها خاضعة لامكانيات ومتطلبات الثقافة المحلية ، خاصة ما يتصل منها بالادب والفنون ، فضلا عن الصعوبات التي سبق الحديث عنها والتي تتصل بالمزلة الثقافية بين كثير من اقطار الوطن العربي الواحد ، وانعدام القدرة والوسيلة على التواصل والتعرف على ملامح الحياة الثقافية المعاصرة فيها (على سبيل المثال : أين هي الصورة المكتملة لدينا عن واقع الحياة الثقافية في السعودية او في اليمن او في السودان ؟ وما هو الدور الذي تقوم به النصوص والمواد الثقافية الاذاعية بالنسبة لحركة التعريب في المغرب او في الجزائر وهي حركة عربية قومية في المحل الاول ؟ وإلى أي حد تعكس برامجنا الثقافية الاذاعية النشاط العلمي العربي الموحد لعدد من الجامعات العلمية المتماثلة في دمشق وبغداد والقاهرة ؟ وإلى أي حد تستطيع ان تؤدي هذه النصوص والمواد الثقافية دورا بالنسبة لتوحيد المصطلح العلمي العربي ، والصياغة العربية للفاظ الحضارة الحديثة وبالنسبة لمشاكل الترجمة الحديثة - على مستوى الوطن



الأغنية العربية بين القومية والمحلية

عجزهم عن التأليف بغیر الاساليب والاشكال والمفاهيم الاوروبية في الموسيقى ، لانهم تعلموا هذه الموسيقى مدرسيا وفاتهم ان يتعلموا الموسيقى العربية ، بل فاتهم ان يتذوقوها بلا تعال عليها ولا زراية بها ..

ولو اتيح لهم بناء موسيقى عربية الملامح بقدر الامكان ، ولا نقول « عربية الوجه واليد واللسان » .. لكان خيرا لهم وللمستمع العربي الذي ليس في الامكان ان يفرض عليه الموسيقيون القلبيون موسيقاهم بحذاقها ، لان له الحق في رفضها كما ان لهم الحق في تأليفها .. وقديما قيل : « الذوق شيء ليس في الكتب » .. ونجزي هنا من معاني الذوق المتعددة بالذوق الفني ، وبخاصة الذوق الموسيقي ، وعلى الاخص ذوق المستمع العربي الذي يحاولون القاءه بعد بضعة عشر قرنا من الزمان اكسبته نباتا هائلا ، وان كان في جوهره من اكثر الذواق الشعوب مرونة وتقبلا للجديد والمستحسن من كل ما يرد عليه من انحاء العالم بلا استثناء ..

صحيح ان الموسيقى لغة عالية ، ولكن اللغة الواحدة ذات الاصل الواحد والقواعد الراسخة ، ينطقها اهلها انفسهم بلهجات متعددة ، تعتمد اقطارهم وبيئاتهم وظروفهم .. فكيف يصح في الالهام ان يقال ان لغة الموسيقى يتحتم على الناس جميعا في كل اصقاع الارض ان يتكلموها بلهجة واحدة ، وحرام على قومية هنا او قومية هناك ان تكون لها في الموسيقى لهجة مستقلة وطريق خاص ؟!

ليس الاصح ان يقال ان الموسيقى - على طابعها العالمي - لا تضيق بتعدد القوميات في داخلها ، وانها وان كانت لغة واحدة ، فانها ليست باللغة المصطنعة او المفتعلة كلفة الاسبرانتو ، لا روح تنبض فيها ، ولا جنسية تنتمي اليها ؟ .

ان الفناء والموسيقى يفرقهما التجريد الميتافيزيقي ، ويؤلفهما البطلان والافخاق اذا تجردا من الطابع القومي والمحلي ، وخلت تعبيراتهما من الملامح التي يرى فيها كل شعب وجهه ، كما يرى سماء بلاده وماءها وخضرة ارضها وجمال طبيعتها ..

ومن المفارقات ان الذين هاجموا الاغنية العربية في الزمن الاخير بوصفها عقبة كئودا في طريق التأليف الموسيقي البحت وازدهاره ، اسهموا - على عكس ما ارادوا - في توسيع نطاق الاستماع والاستمتاع بالاغنية الفردية العربية على المستويين القومي والمحلي ، لان مؤلفاتهم الموسيقية المترفعة عن ملاقة ذوق المستمع العربي ، تتمدت ان تترفع عن ملاقاته وآثرت ان تتحدى هذا المستمع المتواضع المتطلع دائما الى الجديد ، المستعد في كل وقت للتذوق والتفهم والتصفيق لما يستحسنه ويستطيعه .

الاغنية هي الاصل في فن الموسيقى العربية ، لان شعبنا العربي في جميع اقطاره يعيل منذ الزمان الاول الى الفناء اكثر من ميله الى الموسيقى الخالصة التي تعزفها الآلات غير مصحوبة بالفناء .. وليس هذا عيبا ولا قصورا في طبيعة الشعب العربي ووجدانه ، فلكل شعب طبيعة ووجدان صنعتها عوامل تاريخية عميقة ينفرد بها ، ولا احد يستطيع ان يفرض عليه طبيعة ووجدانا من خارج ذاته ، ولا يمكن القاء اللوق الفني لشعب من الشعوب فجأة واقناعه بان يتكلف ذوقا اخر يستعيره على علاقته ، من هنا او هناك .

ليس في مقصودنا ان الشعب العربي ينفسر من عزف الآلات الموسيقية ، فان هذا ابعد شيء عن مقصودنا ، وان لنا نحن العرب لتاريخا طويلا في تذوق عزف الآلات الموسيقية العربية كالعود والناي والقانون والبرق والالات الاخرى التي استعربت ونطقست بالتلفعات العربية كالكمكان . ولم تنفصل الاغنية العربية الحضارية قط عن مصاحبة الآلات الموسيقية .. ونشأت حول الاغنية هوامش موسيقية خالصة ، بعضها عزف منفرد وبعضها الاخر عزف جماعي اتخذ اسماء فنية مختلفة ، منها ما نعرفه الان بالبارافوا السماعيات والتحميلات واللونجات وغيرها ..

هذا هو واقع الاغنية العربية - حتى اليوم - قويا ومحليا . فهي اصل السماع عند الغالبية الكبرى من المستمعين العرب .. يتصل بها العزف منفردا او جماعيا ، ولا ينفصل عنها الا في مقطوعات قصيرة تكاد تكون بجملتها الموسيقية وايقاعاتها لونا من الفناء الصامت - ان صح هذا التعبير - ولا تخرج هذه المقطوعات في تكوينها الاساسي عن « اللزمات » الموسيقية التي تصاحب الاغاني ، الا في بعض المؤلفات ذات القوالب الفنية المتعارف عليها سماعيا وهي قوالب بسيطة خالية من التراكيب الموسيقية ..

وهذا الواقع في الاغنية العربية - وبخاصة الاغنية القومية - يحاول بعض المتعجلين تغييره فورا ، بل ينادي بعضهم بالغاءه ، لانهم يرون ان سيطرة الاغنية على المستمع العربي تحول دون اهتمامه بالتأليف الموسيقي البحت المستند الى اسس فنية اكثر تركيبا ، على غرار ما نسمعه في الموسيقى الاوروبية ..

ولكن منصف الاغنية العربية يرون انها ليست هي الحائل دون انتشار التأليف الموسيقي البحت بتركيباته الفنية ، وانما الحائل هو التقليد الحرفي للموسيقى الاوروبية ، ثم محاولة فرض هذا التقليد على ذوق المستمع العربي ..

ومشكلة مقلدي الموسيقى الاوروبية في الوطن العربي كله هي

العربي على ايقاع الفناء العربي - بالشروط التي ذكرناها - لخرجت من الاوزان العروضية العربية القائمة على اساس الصوت العربي واجزائه الدقيقة .

كذلك الكلمة العربية المفردة ، لا تخرج عن هذه القاعدة، لان اشتقاق المفردات العربية اساسه التوزين الصوتي في سلم الموسيقى العربية . وبهذه البيزة او هذه الخاصية تنفرد اللغة العربية عن اللغات الاوروبية القائمة على النحت ، ويختلف الفناء العربي عن الفناء الاوروبي . . وقد التفت الخليل بن احمد الى هذه الناحية - قبل الف عام - في كتابيه « كتاب النغم » و« كتاب الايقاع » . .

هذا الامتزاج البقيق بين الفناء والشعر واللغة عند الاممة العربية جعل للفناء العربي منذ بداية امره طابعا قوميا لا يخص قبيلة في الجاهلية ، ولا يخص فطرا بعد الاسلام ، بل يعم العرب جميعا ، ويعم العجم المستعربين ايضا ، واحتوت فطرة الانسان العربي على الفناء والشعر واللغة كلا لا يتجزأ ، حتى عند الاميين وغير العارفين بالشعر واللغة الفصحى .

وفي عصور التدهور القومي والاجتماعي اغتربت الامة العربية في اوطانها - كما اعتدنا ان نقول - ولكنها احتفظت في اعماقها بهذه النظرة الراسخة المحببة التي لم يكد فجر النهضة العربية يبرغ، حتى انطلقت من جديد تعمل عملها ، وتعلن عن وجودها واستمرارها. ولم يكن مدحها ان يحمل لواء النهضة في الفناء العربي والشعر العربي مجموعة واحدة متجانسة في مصر والشام وبقية البلاد العربية. وقامت نهضة الفناء العربي في القرن التاسع عشر على اساس قومية ، فان كتاب « سفينة شهاب » الذي الفه الشاعر الموسيقي الشيخ محمد شهاب قائم كله على الموشحات الاندلسية القديمة ، اي على تراث قومي كانت له بطبيعة الحال محليته في زمنه القديم . .

وحتى الكوارث الماحقة التي نزلت بالامة العربية كهجرة هولاء وتدمير بغداد ثم غزوة تيمورلنك وتخريب دمشق وغيرها ، ثم سقوط غرناطة في ايدي القشتاليين وانطواء صفحة العرب في الاندلس . . كل هذه الكوارث التي مزقت روح الامة العربية لم تستطع ان تغير اتجاه فطرتها القومية في فن الفناء . .

وبعد حبوط غزوة بونايرت لمصر ، اسهم ملحنو النهضة العربية الاوائل في تخليص الفناء العربي من العجمة العثمانية والفارسية والفجرية ، واعادته الى اسلوبه القومي مضافا اليه ما اتاحه زمانهم من اضافات وتجديدات استخرجت من مقامات الفناء العربي الحان لم تكن تخطر على بال الاولين الذين نشأ الفناء على ايديهم في بداية الدولة العربية الكبرى نشأة قومية ، كطويس وابن مسجع وابن سريج والغريز وابن محرز . . ثم عياقرة العهد العباسي كالموصليين ابراهيم وابنه اسحق ، وابراهيم ابن الهندي ومخارق وغيرهم كثيرون .

الاسس القومية للاغنية

بعد بداية الفناء العربي في الجزيرة العربية حداث وراء الابل، او هزجا او نظريا بالحن بسيطة موقعة على عروض الشعر ، جاءت الدولة العربية الكبرى بعد الفتوح الكبرى ، فتأسس الفناء العربي الحضاري في الجزيرة العربية وبخاصة في المدينة ومكة . . ثم في دمشق . . وارسى الفنانون الذين ذكرنا بعضهم آنفا تقاليد الفناء والتلحين والغزف . . وظهر اول كتاب عربي عن الفناء ، ثم ظهر الكتاب الثاني ، وهما « كتاب النغم » و« كتاب القيان » . . الفهما الملحن المهرب الاديب يونس الكاتب الذي سبق ابا الفرج الاصبهاني في الكتابة عن الفناء بعشرات السنين . .

ونضج الفناء - كفن عربي يعلو فوق كل فن - في عصر العباسيين . . قال ابن خلدون في مقدمته : « ما زالت صناعة الفناء تتدرج الى ان كملت في ايام بني العباس » . . حتى اصبح الفناء العربي فنا عميق الاصول كثير الفروع ، يتخصص فيه الدارسون ، ولا يفلح في

ومع ذلك فان الاتجاه السائد الان في غالبية الاوساط الموسيقية المصرية والعربية المتصلة بالمستمعين اتصالا مباشرا وثيقا ، هو الاعتراف بضرورة تطوير مفهومنا للفناء والموسيقى بوجه عام ، وما يترتب على تطويرهما شكلا ومضمونا من خطوات فنية بصيرة لا تتخط ولا ترتطم بالتقليد الحرفي ، فالتشعب العربي في يقلتته الحديثة لم يعد يقضى الطرف عما في التأليف الموسيقي الخالص كالسيمفونيات مثلا من آفاق رحبة ، بشرط ان تكون المؤلفات الموسيقية متفقة والفوق العربي ، غير متعالية عليه ، ولا متاففة من عدم استجابته لما لا يرضى عنه .

ومن المستطاع في هذا المجال تأليف موسيقى عربية النطق والوجدان قائمة على اسس الموسيقى الاوروبية او « العالمية » - على حسب التعبير المتداول - ومن الواجب تأليف موسيقى عربية قائمة على السلام الموسيقية العربية ، مستفنية بتكنيك الموسيقى الاوروبية في الحدود المناسبة التي لا تؤثر في جوهر الموسيقى العربية والفناء العربي ، فان السلم الموسيقي العربي المنقسم الى اربعة وعشرين قسما قد تعددت طرق استخدامه من عصر الى عصر ، ولكنه لبث دائما معنظفا بقياس تردد الاصوات الموسيقية العربية التي يتفوقها العرب على المستوى القومي او المستوى المحلي . .

ولو صدقت النيات والجهود في هذا الاتجاه لتحولت الموسيقى العربية - بفرميتها الفئاني والالي البحث - الى موسيقى عالمية ذات كيان خاص ، بجانب الموسيقى الاوروبية التي اصبحت عالية بفضل سعة جمهورها الذي استغرقته اساليبها قرونا متوالية ، وبفضل غلبة اصحاب هذه الموسيقى على الشعوب الاخرى ومن بينها الشعوب العربية في الماضي « فكان من الاسباب انني لا يمكن انكارها - حيث التحدث عن غلبة الموسيقى الاوروبية - ما ذكره ابن خلدون من قوله الشهير عن تقليد المغلوبين للغالب . .

ومن حسن الطالع ان اشهر وابرع العاملين في الفناء العربي والموسيقى العربية الان كمبداهاب والسباطي والرجانية ، فضلا عن ام كلثوم ، لا تغيب عنهم هذه الحقائق وقد سائر انتاجهم الفني تصك الشعب العربي في غلبته بالفناء العربي والموسيقى العربية وما يمتازان به من خصائص فنية رئيسية مثل السلم الموسيقي وتركيب المقامات وكسور الاصوات التي اشتهرت بارباع الاصوات - حقيقة ربع الصوت هنا هي ثلاثة ارباع الصوت - وما الى ذلك من خصائص تشكل على اساسها الاغنية العربية القومية والمحلية ويقوم كيان متطور خاص لهما ، يترك باب « العالمية » ويدخله حين تصبح وراة امة متحدة متطورة قوية ذات صوت مسموع في العالم . .

نشأة الاغنية العربية

نشأت الاغنية العربية نشأة خاصة ، فهي لم تنشأ تراثيل جماعية في المعابد كالاغنية الاوروبية مثلا . . وما زال مؤرخو الاغنية العربية يبحثون عن تاريخ ميلادها . وبعضهم يرد ميلادها الى ثلاثة الاف سنة مضت، عندما كانت القبائل العربية تتبلور في الجزيرة العربية وكانت اللغة العربية ايضا تتبلور وتتجه نحو شكلها الذي اتخذته في نضجها كما يفرضه علينا الشعر الجاهلي الذي وصل الينا جانب منه وضاع جانب . .

وارتبطت اصول الفناء العربي منذ نشأته بالشعر العربي ، بل بالكلمة العربية المفردة فان تفصيلات الشعر العربي هي ايقاعات ميلودية قصيرة قائمة على سلم الفناء العربي الذي ينقسم كما اسلفنا - دون سائر السلام الموسيقية في العالم - الى اربعة وعشرين قسما . . وليس ممكنا - على سبيل المثال - توزيع تفصيلات الشعر العربي - فضلا عن بحوره الكاملة - على ايقاعات الموسيقى الهندية التي ينقسم سلمها الى اثنين وعشرين قسما . . ذلك بطبيعة الحال من الايقاعات الانسيابية في الموسيقى الاوروبية الكلاسيكية ، فليس ممكنا توزيع الشعر العربي عليها . . ولو تهردت تفصيلات الشعر

وهناك مشكلة التدوين الموسيقي المستعار من الطريقة الأوروبية.. هل يمكن ان يقال انه يلبي جميع حاجات الموسيقى والفناء العربي بلا استثناء ؟

وهناك المقامات العربية الكثيرة . وقد افترح بعض الموسيقيين انجادين في خدمة الموسيقى العربية ضبط المقامات الكثيرة الى احد عشر مقاماً فقط .. تم افترح اخرون ضبطها الى سبعة مقامات اساسية على ان تبقى مشتقاتها لمن يريد ان يتبحر ويتوسع كيفما شاء .

هذه المشكلات تواجه الاغنية العربية قوياً ، مما دعا الى عقد مؤتمرات للموسيقى العربية في السنوات الاخيرة بعد ان انقطع عندها زمناً طويلاً منذ اول مؤتمر للموسيقى عقد سنة ١٩٢٢ ، كما انشئ في ظلال جامعة الدول العربية « مجمع الموسيقى العربي » الذي عقد حتى الان مؤتمرين ، وكان من بحوثه في مؤتمره الثاني بحث موجز عن « الاغنية العربية » جاء فيه انه « من الشواهد الواضحة على تफल الفناء في طبيعة الشعب العربي فتيان العنصر الفئاني في الموسيقى الشعبية بالمقارنة الى موسيقى الآلات البحتة . وهذا كله يفرض على الباحثين في هذا المجال ان يتعمقوا في بحث هذه الحقيقة ذات الغزى البعيد ، حقيقه سيطرة الجانب الفئاني في الموسيقى العربية بجانبها الشعبي والفني » .

وقد نادون لكاتب هذه السطور ان يشير انه يواصل منذ عتري سنوات بحثاً في هذا المجال فسميتها بلانه كتب عن الفناء العربي اصدها حتى الان . وكان الفناء مجمع الموسيقى العربي الى هذه الناحية في اجتماعه الاخير في فبراير الماضي دليلاً على ان المجمع يؤدي دوره وسط انجماهير التي تستمع الى الفناء العربي باسكاله القومية والمحلية « ويحاول ان يجد تفسيرات وحلولاً للمشكلات والمسائل المتعلقة بهذه الامور من واقع الحال ..

ان الاغنية بمعناها الحديث هي المندولة الان في الوطن العربي .. وقد سبقت مصر غيرها من الشقيقات العربية بمائة سنة تقريباً هذا المجال - على حد تعبير للمطرب اللبناني وديع الصافي - وهو تعبير صحيح اذا ما فسناه علمياً ، لان تلاميذ الشيخ محمد شهاب يعملون في هذا المجال منذ مائة سنة على الاقل ...

وهذا ما جعل الاغنية الحديثة ذات الشكل الفني اغنية قومية، ولما كانت مصر هي التي سبقت تاريخياً في هذا المجال فقد اصبحت الاغنية المصرية معروفة ومحبوقة ومتداولة على المستوى القومي ، اي في جميع انحاء الوطن العربي .. والرت الاغنية المصرية في الحان البلاد السقيمة ، فنهضت الاغنية اللبنانية الفردية وبدأت تتخطى حدود لبنان الى المجال القومي الواسع ، وكذلك الاغنية السورية ..

ويستمر تأثير الاغنية المصرية في البلاد العربية التي سارت حديثاً في طريق التطور والنهضة ، فنجد الاغنية الكويتية الحديثة تنسج على منوال الاغنية المصرية ، وكذلك الاغاني في بقية البلاد العربية ، مما يدل على ان جميع البلاد العربية تحاول ان تسمع صوتها الفئاني لسفقاتها من المحيط الى الخليج.

الا ان التراث القديم كالوشحات مثلاً ، يتقاسمه عدد من البلدان العربية ، ففي تونس مثلاً تنهض الموشحات على مستوى يتبع لها القبول والاعجاب من جميع البلاد العربية وقد اعلنت في تونس اخيراً نتيجة مباراة في تلحين تواسيح جديدة ، فاز بجائزتها الأولى ملحن لبناني واشترك فيها ملحنون من الوطن العربي كله ، بينهم ملحنون مصريون ..

ويتجه الملحنون والمطربون في جميع البلاد العربية الان الى توحيد اتجاههم في التلحين والفناء على نحو ما يصنعه مشاهير الملحنين المصريين الذين كانوا وما زالوا - للأسباب التاريخية التي اشرنا إليها - هم القدوة لسائر اهل هذه الصناعة في البلاد العربية ..

احترافه الا من اخذ الحظ الاوفى من علومه .. قال المستشرق البريطاني ه . ج . فارمر في كتاب القيم « تاريخ الموسيقى العربية » منوها بما بلغه ثراء العلوم الموسيقية في العصر العباسي الاول « قام اسحق الموصلي بتلحين صوت استرعى انتباه ابراهيم بن المهدي فكتب اليه يسأله عنه ورد اسحق يعلمه بشعره وايقاعه وبسيطه ومجره واصبعه وتجزئته واقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير ادوائه واوزانه » ..

هذه الكلمات - كما قال فارمر - « تعطينا مثلاً جميلاً لاصطلاحات ذلك العصر في الموسيقى العربية » .. وهي اصطلاحات علم بلغ غايته من التفنن والتعقد بعد عهد السداجة في بدايته .. ويرى فارمر ان من المحتمل جداً ان يكون رد اسحق على « ابن المهدي » قد اشتمل على رموز موسيقية كالرموز التي نسميها اليوم « النوتة الموسيقية » .. ومن المعروف ان الكندي قد استعمل في هذا المجال رموزاً موسيقية ، لو استقامت الحال للامة العربية ولفن الموسيقى فيها لاستبحرت هذه الرموز تبعاً لاستبحار الموسيقى العربية ..

هذه النهضة في الفناء والموسيقى اتخذت طابعاً قومياً لان الامة العربية في ذلك الحين لم تكن قد انقسمت الى اقطار تفصلها جوازاات السفر ، حتى بعد ان كثرت فيها الدول والامارات والحكومات .. وقد تجلت قومية هذه النهضة الفنية في انتقال المطرب الملحن زرياب من بغداد في اقصى المشرق العربي الى قرطبة في الاندلس اقصى المغرب العربي قبل الف سنة ، حاملاً معه فن استاذ الموصلي وفن الفناء العربي ..

عود علي بلغ

ويطول الحديث في هذا الاتجاه ، ولكن الثابت انه ينتهي بنا في كل حال الى التدهور القومي والاجتماعي الذي اثر في الفناء والشعر وكل فن وعلم بعد تلك النهضة التي قل ان شهد لها التاريخ مثيلاً ..

وقد نوهنا بما صنعه رواد النهضة الحديثة منذ القرن التاسع عشر حتى الان في الفناء والشعر .. ولعلنا لا نقالي اذا قلنا انه بتحرير هذين الفئتين العربيين من العجمة والفناء اكتملت لهما ثورة فنية مزدوجة ردت اليهما الملامح العربية .. واكتملت لفن الفناء العربي في ايامنا اسباب التقدم والتطور على الصعيد القومي لان الاسس التي صحت عند الملحنين والمطربين لا خلاف فيها الا على التفاصيل .. فلا فرق في استعمال مقام الحجاز كاركرد مثلاً بين ملحن مصري وملحن مغربي او ملحن عراقي الا في طريقة التعامل مع هذا المقام ، على حسب موهبة الملحن وقوة نفاذه الى اسرار الجمال في هذا المقام .. وقس عليه المقامات الاخرى ، والايقاعات .. مع الاعتراف بانه - حتى الان - لا توجد مناهج ثابتة للتعليم والتدريب في الفناء والموسيقى عند جميع البلدان العربية ..

ان النهضة الحديثة في الفناء العربي كانت بمثابة حركة احياء ، ولكن - برغم كل ما حققته حركة احياء هذه من نجاح - بقيت مشكلات تواجه الفناء العربي والموسيقى العربية في جميع البلاد العربية .. مثل التوزيع الاوركسترا في الموسيقى العربية وعلاقته بالآلات الموسيقية العربية التي لا تستعمل في الاوركسترا الاوربوسى .. وتطبيق قواعد الهارموني والكونتربونيت في المؤلفات الموسيقية والفئانية العربية .. لم المسرح الفئاني الذي انكمش امام الاغنية الفردية ، وعجز عن ان يحقق مثلها امتداداً شاملاً في الوطن العربي كله ، فاصبحت الاغنية الفردية قومية بينما بقي المسرح الفئاني محلياً .. ويمكن ان يقال انه ما زال امتداداً غير ناضج للمسرح الفئاني الاوربوسى الا في عدد من الاعمال التي قدمها الرجالية وفيروز في لبنان وقدمها من قبل سيد درويش والخلمي وذكريا احمد في مصر ..

ومعنى ذلك ان الاغنية الفردية تتجه الى طابع قومي مشترك في طريقة الغناء والتلحين ، وحتى في الكلمات التي تلحن وتغنى .. وهذا من اسباب ما تتمتع به الاغنية الفردية الان من كثرة جمهورها في البلاد العربية ، وبخاصة اذا اديت بأصوات محبوبة كصوت ام كلثوم مثلا .. وقد طاعت ام كلثوم اخيرا بالقرب وتونس ولبنان والكويت والسودان ، فكانت اغانيها تقابل في كل مكان بتتوق وفهم ، لان اغنية ام كلثوم هي الاغنية النموذجية الان عند المجتمع العربي ولهذا اتخذ الالتفاف حول فن ام كلثوم شكلا قوميا ، تتمثل فيه اذا انعمنا النظر وحدة النطق الفئاني لدى شعوب الامة العربية ..

وتتخذ التواشيع والادوار والقصائد القديمة التي تؤدبها فرفة الموسيقى العربية في مصر ، طريقها الى المستمع العربي ، لانها تيسر له الاستماع الى شكل قومي للفناء تنفق عليه جميع الاذواق العربية ، وتوجد في البلاد العربية الاخرى فرق من هذا القبيل تؤدي الى الهدف نفسه ..

ولا جدال في ان وسائل الاعلام الحديثة كالاذاعة والتلفزيون تعمل على جناحها كل هذه الاصوات التي تعمل لتوحيد النطق الفئاني في البلاد العربية ، وتجميعه حول شكل قومي للفناء ، هو الشكل الذي بدا في مصر وما زال اكثره ينبع من مصر .. ويتوقف مستقبل الفناء القومي على مدى التفاعل بين الانتاج الفئاني في البلدان العربية وتفاعل هذا الانتاج وتبادلته .

ولكن هناك بلادا عربية استقلت حديثا ، نخص منها بالذكر الجزائر ، ما زالت الاغنية العربية « القومية » فيها أقل انتشارا منها في البلاد العربية الاخرى ، لان الجزائر لها في هذا المجال وضع خاص ، فاللغة العربية ذاتها ما زالت هناك تكافح للعودة الى مكانها الطبيعي الذي عمل المستعمرون على خردتها منه طوال مائة وثلاثين عاما .. والعمل من اجل اللغة العربية والفناء العربي في وقت معا ، هو بلا جدال عمل شاق فكلاهما مرتبط بالآخر ، وكلاهما يصطدم بالفرنسي اللغوي والادبي والفني الطويل الذي فرضه الاستعمار على الجزائر .. ومع ذلك استطاعت الجزائر تكوين فرق للفناء العربي ، بعد انبعاث العربية هناك .. وارتبط تعريب اللسان في البلد الشقيق بتعريب الحناجر فلا يمكن ان يكون لبلد لسان عربي وغناء غير عربي ..

وفي السودان يوجد نوعان من الفناء .. احدهما الفناء الذي يتخذ من اسلوب الفناء المصري نموالات ينسج عليه ، والثاني هو الفناء المحلي .. وبين هذين اللونين من الفناء فروق فنية معروفة ، فالفناء السوداني المحلي قائم على السلم الخماسي ، وهو غير السلم العربي ، ولهذا يقوم هناك ازدواج غنائي بين الاغنية السودانية الحديثة وهي قومية في اتجاهها الفني ، اي انها تسيير على درب الاغنية العربية .. وبين الاغنية المحلية ذات الطابع المحلي الحضر ..

وبعض الموسيقيين السودانيين يرون ان الاغنية السودانية المحلية ذات السلم الخماسي يمكن الاستغناء عنها ، ولكن هذا الرأي لا يمكنه ان يثبت وجوده او يحقق غرضه بجرة فلم ، لان الاغنية المحلية في كل مكان من العالم تقوم الى جانب الفناء الفني ، او « الفناء المتقن » على حد التعبير الذي نراه في كتاب الاغاني ، وليس السودان هو البلد العربي الوحيد الذي توجد فيه الى جانب السلم الموسيقي العربية ، سلم افريقي او اسيوي .. ففي بعض ما يفنيه مطربو سواحل الجزيرة العربية اثر هذه السلم غير العربية ، نظرا للاختلاط الذي استمر طويلا بين سكان هذه الجهات وبين النازحين اليهم من الاقطار الافريقية والاسيوية على مر الاجيال .

وفي كل بلد عربي ، يوجد غناء شعبي بسيط ، او غناء محلي الى جانب الفناء الفني او الفناء المتقن ، ومعظم هذا الفناء مسن الفلكلور القديم ، وقد انبعثت في السنوات الاخيرة حركة لتذكير المستمعين بهذا الفلكلور ، واتخذت هذه الحركة طرقا متنوعة ، بعضها يعود بالضرر على الفلكلور لانه يطمس معالمه ، او يبتزعه ..

الا ان الفلكلور والفناء الشعبي بصفة عامة ، لا يستند في مصر والبلاد العربية التي لم تعلق بفنائها خيوط السلم الخماسي والموسيقى الاسيوية .. لا يسعد عن اصول الفناء العربي ، فالاغنية المحلية المصرية او اللبنانية او العراقية او السورية وغيرها ، تقوم في صميمها على اصول الفناء العربي ، وان كانت عليها مسحة من السداجه ، مما يدل على ان الفلكلور الفئاني في هذه البلاد العربية هو في صميمه تعراب من اغناء العربي المتقن انبعثت منه على مر العصور ولم تخرج عن اصوله الفنية ..

وهذا هو السبب في ان الاغاني الفلكلورية المصرية - مهما قيل عما لحق باصلها من تغيير او تشويه - قد لاقت نجاحا في اكثر البلاد العربية ، لان المستمعين هناك - كالمستمعين في مصر - وجدوا فيها طرافة خاصة استمتعوا بها الى جانب استمتاعهم بالفناء العربي الفني او المتقن الذي سميناه الفناء القومي ..

يعني ان نقول انه بالرغم من انتشار الاغنية الفردية الان واخذها الطابع القومي او الطابع المحلي ، فان مستقبل الفناء العربي - على الصعيدين القومي والمحلي - لا يتعلق بالاغنية الفردية وحدها ، على اهميتها عندنا الان وفي المستقبل ايضا - ويستطيع المسرح الفئاني ان يلعب في هذا المجال دورا بالغ الاهمية .. ولن يضير نهوض المسرح الفئاني مستقبل الاغنية العربية بفرعها القومي والمحلي .. ولن يلف المستمع العربي عن الاستماع الى الاغنية الفردية ابدا ، لان الاغنية الفردية موجودة في العالم كله ، بانواع متعددة قومية ومحلية لا حصر لها ..

كذلك ينبغي ان نقول ان المجتمع العربي يميل الى الفناء اكثر من ميله الى عزف الآلات غير مصحوبة بالفناء .. ثم نسكت عن هذا القول .. فان من تمام نجاح الفناء العربي ان يقوم الى جانبه فن الموسيقى العربية على مستوى رفيع .

شيء واحد يجب ان نحرص عليه ، هو الا نقول ان فنا الفئاني والموسيقى متخلف واننا نستطيع ان نستبدل به فنا ننقله بلا تصرف وبلا بصير من « نوات » الموسيقى الاجنبية ومن فوالب الموسيقى الاجنبية .. فليس التقليد - طبق الاصل - هو السبيل الصحيح الى اغنية عربية قومية او محلية ، ولا الى مسرح غنائي عربي قومي او محلي .. ولا الى موسيقى عربية بحدة ذات تركيبات رفيعة المستوى كالتركيبات التي تراها في شوامخ الموسيقى الاوروبية .. لان الفناء العربي بالوانه المختلفة لم تنفض مرحلته التاريخية ، ولم يستنفذ اغراضه ، ولم ينحول الى تمثال حقيق يوضع في المتاحف ... ولان الشرط الاول لطوير غنائنا وموسيقانا هو ان نتجنب النقل الحرفي من « نوات » الموسيقى « الجاهزة » .. والا يتعالى الموسيقيون - او بعضهم - على ذوق شعبنا وعبقريته الخاصة في فن الفناء والموسيقى .. وفي مثل هذا الجو الفني الصحيح تستطيع جميع الوان الفناء العربي ان تلعب دورها في خدمة المستمع العربي ، وان تستمر الاغنية في اداء دورها الدائم بين القومية والمحلية .

نصوص وموارده الثقافية بين قوميته الثقافية ومحليتها بقلم عبد الباق

التلفزيون في معركة الثقافة بين الوحدة والتنوع : أهمية التلفزيون في التأثير :

لم يستخدم التلفزيون في العالم الغربي بطريقة مؤثرة إلا في الأربعينات من هذا القرن العشرين ، ومع ذلك فقد أثار ضجة كبيرة بين المشغلين بالإعلام والتربية والتعليم والعلوم الاجتماعية والمعيّنين بالثقافة بعامة ، على نحو ما فعل استخدام المطبعة من قبل .
ذلك ان التلفزيون خلق وسيلة كهربائية جديدة في الاتصال بالجمهور ، نقل اليهم الكلمة والصورة المتحركة من مصدرها البعيد ، لحظة حدوثها ، على موجات لاسلكية وتصل اليهم افرادا او في جماعات صغيرة ، حيث يقيمون في بيوتهم او منتدياتهم .

وبدا التلفزيون يصل الى اجزاء من الوطن العربي في اواخر الخمسينات من هذا القرن وبعم انتشاره بعد ذلك حتى وصل الآن الى الغالبية العظمى من البلاد العربية وان لم يصل بعد الى نطقة كل مناطقها الأهلة بالسكان .

وكان طبيعيا ان تثير هذه الوسيلة الجديدة في الاتصال بالجمهور ، في المنطقة العربية ، مثل ما أثارته وما زالت تثير في الغرب والشرق البعيد من مناقشات وقضايا اساسية وتفصيلية تصل بالعلوم الانسانية المخلفة وبالانسان المعاصر - وهو ما يجعلها تحتل مكانا في القضايا التي يثيرها موضوع الوحدة والتنوع في الثقافة العربية المعاصرة .

وترجع أهمية التلفزيون الى اعماق الامر الذي يخلفه في نفس مشاهديه بسبب الاميزات المتصلة بعناصر تكوين هذه الوسيلة الجديدة ذاتها .

فالرسالة او التجربة الانسانية تنقل عن طريق التلفزيون بالصورة المتحركة المقترنة بالصوت فتحقق لها جذبية خاصة وقدرة عالية على الاقناع يرجع بعضها الى سهولة ادراك الرسالة والانفعال بها .
ويزيد من هذه الجاذبية والقدرة احساس المشاهد بانعدام عنصر الزمن بين عنصر بث الرسالة وتلقيه لها ويحيل عملية التلقي الى عملية من المشاركة الوجدانية العميقة .

يضاف الى هذا وذاك الظروف النفسية والاجتماعية التي تحيط بعملية التلقي اذ انها تتم عادة في جو من المودة واللفة التي تسيطر على التجمع العائلي او الخاص وتكون فيه النفس البشرية مهية للتقبل العقلي والعاطفي .

التلفزيون جهاز انتاج وجهاز نشر :

وقد استتبع ظهور التلفزيون كوسيلة اتصال بالجمهور لها مميزات الخاصة ، ظهور اشكال فنية تتلاءم مع طبيعتها . صحيح ان

معظم هذه الاشكال قام على اساس اشكال اخرى مماثلة في وسائل اتصال اخرى كالسينما او المسرح او الاذاعة الصوتية (الراديو) الا ان التلفزيون استطاع ان يفرض عليها مفتضياته فاصبحت اشكالا فنية جديدة لها مواصفاتها الخاصة وهي التي يعرف بانفون التلفزيونية .
فالدراما التلفزيونية مثلا اصبحت شيئا مستقلا اماما عن الدراما في السينما او المسرح او الراديو سواء من حيث اختيار الموضوع او طريقة العلاج او طريقة التنفيذ ، وان كانت قد استعانت بما وصلت اليه هذه الوسائل كلها . وما يقال عن الدراما يقال عن التحفيق التلفزيوني (الريبورتاج) او برامج المجلات وغيرها ..
التلفزيون اذن جهاز منتج للاشكال الفنية المختلفة .

ولكنه ايضا جهاز نشر لبعض ما تنججه وسائل الاتصال الاخرى التي يتلاءم نشاطها مع نشاطه .. كالسينما والمسرح وقاعات البحث والمحاضرات وما الى ذلك ..

ذلك ان الانتاج التلفزيوني يكلف الجهات المنتجة له الكثير من الجهد والمال . والخدمات التلفزيونية مضطرة الى ان تقدم ساعات طويلة من الارسل في كل يوم على مدار السنة حتى تضمن لها جمهورا يشتري اجهزة الاستقبال المزدعة الثمن ولذلك نراها مضطرة الى الاستعانة ببعض ما تنججه وسائل الاتصال الاخرى على النحو الذي قدمنا .. هذا بالإضافة الى ان بعض هذا الانتاج غير التلفزيوني الذي يذاع عن طريق التلفزيون قد يكون له قيمة كبيرة من النواحي الثقافية او الترفيهية او الاعلامية .

ولذلك فان تأثير التلفزيون مرتبط ليس فقط بما ينتجه .. بل وبما يتاح له اذاعته من انتاج وسائل الاتصال الجماهيري الاخرى .

تكامل دور التلفزيون مع وسائل الاتصال الاخرى :

وما دنا نتحدث عن تأثير التلفزيون على الفرد والجماعة فلا ينبغي ان يفوتنا ان التلفزيون لا يعمل في فراغ .. بمعنى ان هناك عددا من الوسائل الاخرى والانظمة والمؤثرات المختلفة تشاركه في عملية التأثير .. فهناك التراث الديني والتراث القومي والتراث الشعبي والمدرسة والاسرة والمحيط الاجتماعي الخاص والعام بالإضافة الى الكتب والصحف والراديو والسينما والمسرح وغير هذا وذاك من المؤثرات التي تكون وجدان الفرد ، وبالتالي فلا يمكن للتلفزيون ان يحقق اي اثر ايجابي او سلبي على نحو فعال الا اذا وجد من وسائل التأثير الاخرى ما يعاونه على تحقيق ما يريد من تأثير .

ماهية الثقافة عند علماء الانثروبولوجيا :

وما دنا في صدد البحث عن التلفزيون واثره الثقافي ، فلا بد

لنا - بعد أن تعرضنا بشكل موجز للتلفزيون وبما يمكن أن ينتج من اثر - ان نعرض بايجاز شديد ايضا لماهية الثقافة في اطار بحثنا هذا .
فقد علماء الاثروبولوجيا تعني الثقافة طريقة الحياة الخاصة بأي تجمع انساني ، فهي تشمل على انماط السلوك المكتسبة والمعتقدات المتعارف عليها والتي يستخدمها الكل ويتوقع الآخرون منه استخدامها .. وهي التي تميز المجتمع الانساني عن التجمعات الحيوانية . فادات الجماعه وافكارها وانماطها تستمد من التاريخ وتنتقل ترانا اجتماعيا الى الاجيال المتعاقبة . واللقه هي العامل الرئيسي لنقل الثقافة وان كانت بعض انماط السلوك والاتجاهات تكتسب بوسائل اخرى غير اللغة . وعلى هذا الاساس فالثقافة تشمل انماط الحديث والحرف اليدوية ، والمباريات ، والظفوس ، والمعارف الاساسية المفروضة في المجتمع ، والمعتقدات الدينية . ولا بد ان يتوافر لهذا كله قدر من الثبات والاستمرار .

المعاني بمعناها العام :

اما الثقافة بمعناها العام فهي نظرة عامة الى الوجود والحياة والانسان ، وهي كذلك موقف من هؤلاء جميعا ، وقد يتجسد هذا الموقف في عبيده او تعبير فني او مذهب فكري او مبادئ تشريعية او هي مسلك اخلاقي عملي .
والثقافة بهذا المعنى العام الشامل هي البناء العلوي للمجتمع ، الذي يتألف من الدين والفلسفة والفن والادب والتشريع والقيم العامة السائدة في المجتمع .

وعندما اجتمع مجموعة من الخبراء بمقر المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم بمصر اليونسكو في الفترة من ٢٩ مايو الى ٣ يونيو سنة ١٩٦٩ لوضع التوصيات اللازمة لاجراء دراسة عن اصالة الفكر والادب والفنون العربية خلال المئة سنة الماضية - اتفقوا على تعريف الثقافة العربية بانها « مجموع الحقائق والنشاطات الفكرية والفنية والعلمية للمجموعة المعاصرة من الشعوب المنتمية الى الحضارة العربية ، كما تتمثل هذه الثقافة في استخدام الوسائل التي تعبر بها هذه المجموعة عن نشاطاتها وتبلغ رسالتها الى ابنائها والى سائر العالم وتلقي رسالة العالم وادائها في بلدنا » .

وقد اوضح الاستاذ الدكتور طه حسين معنى الثقافة بان عرف الرجل المثقف في مقال له نشره بالعدد السابع من مجلة المجلة - يوليو سنة ١٩٥٧ ، بأنه « هو الذي ذاق المعرفة واحبها وتأثر بها ونهيا لها فاصبح انسانا باوسع معاني هذه الكلمة ، انسانا لا يحس القربة في اي وطن من اوطان الناس او بيئة من بيئاتهم ، ولا يجد القلق حين يسمع الناس يتحدثون في اي ضرب من ضروب الحديث » .

الدور الوظيفي للثقافة :

وعندما وضع علماء الاثروبولوجيا تعريفهم الواسع الشامل لكلمة ثقافة اتجهوا الى ان الثقافة بهذا المفهوم كانت وما زالت تؤدي وظيفة في حياة المجتمعات الانسانية .. ولذلك فان دراستهم لانماط السلوك في التجمعات الانسانية والامادات والاتجاهات الفكرية وتطورها جميعا هي من بين المؤشرات التي يهتمون عليها في تحديد مسار التطور الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع الانساني بعد ان ثبت لهم ان انماط السلوك والاتجاهات الفكرية والعاطفية المختلفة وما قام حولها مسن أنظمة انما كانت تلعب دورا محدد في مسار المجتمع وتثبيت انشطته الاجتماعية والاقتصادية .. وقد سميت هذه النظرية بالاثروبولوجيا الوظيفية .

وهذا هو الشأن ايضا في النظر الى الثقافة بمعناها المعاصر ، فقد كاد يستقر الرأي على ان الثقافة بالرغم من انها تعبير عن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية السائدة الا انها ليست تعبيراً او انعكاساً آليا مباشراً كانعكاس صورة الشيء في المرآة ، اذ يدخل في تشكيل الثقافة عامل الارادة الشخصية والخلق ، فالثقافة هي تعبير عن الواقع الا انها

ايضا وسيلة فعالة لتغييره .

وقد وضع هذا المعنى في التقرير النهائي الخاص بنسوة « السياسة الثقافية » الذي عقدته المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم في موناكو في الفترة من ١٨ - ٢٢ ديسمبر سنة ١٩٦٧ وحدد السياسة الثقافية بانها « مجموع النشاط الواعي الذي يهدف الى مواجهة الاحتياجات الثقافية واستغلال المصادر البشرية والطبيعية المتاحة في المجتمع الى أقصى حد ممكن » . كما أكد التقرير في اكثر من موضع ضرورة ربط السياسة الثقافية بالتطور الاقتصادي والاجتماعي ونحن اذا نظرنا الى التغيرات ابرنامجية التي يقدمها التلفزيون لوجدنا انها تعكس طريقه الحياه بعامة في مجتمعنا العربية بما تتضمنه من انماط السلوك والحرف والمباريات ، الى جانب ما تقدمه من الوان التعبير العلني والدي .. الامر الذي يجعل الثقافة بمفهومها الاثروبولوجي الشامل غير بعيدة عن اطار هذا البحث . ولعل هذا المفهوم ايضا ان يكون هو الدافع الى بعض المقترحات التي ستوردها عند التعرض لدور التلفزيون في خلق ثقافة عربية وظيفية متوازنة بين الوحدة والتنوع .

لناهل العناصر القوسيه والمخليه في الثقافة :

ولقد كان موضوع الوحدة والتنوع في مجال الثقافة ، موضع اهتمام كثير من المفكرين على المستوى العالمي . ولعل من اهم ما ظهر فيها من افكار ، ما كتبه ت. س. اليوت تحت عنوان « الوحدة بالنسبة للافليم » في كتابه ملاحظات نحو تعريف الثقافة .

وقد اثبت في هذا الفصل مجموعة من النقاط الهامة ...
« فلكي تزدهر ثقافة شعب ما ينبغي الا يكون شديد الاتحاد ولا شديد الانقسام . فتكلا النقيضين يعوق افراد النمو في الثقافة .
والوحدة المقصودة في هذا المجال يجب ان تكون وحدة لا شعورية الى حد كبير . فمن المهم الا يتسر الانسان بأنه مواطن في امة معينة فحسب ، بل مواطن في جزء معين من بلاده وله ولاء محلي . وهذا الولاء ينشأ من الولاء للأسرة .

وان القيمة المطلقة - في مجال الثقافة - هي ان كل منطقة ينبغي ان تكون لها ثقافتها المميزة التي ينبغي ايضا ان تتسجم مع ثقافات المناطق المجاورة وتثريها .

وان الثقافة القومية محصلة عدد غير محدود من الثقافات المحلية التي لو حلت هي نفسها لوجد انها مكونة من ثقافات محلية اصغر . «
ولعل تاريخ الحضارة الاسلامية والحضارة العربية ان يعطينا مثالا نموذجيا على استفادة التيار الثقافي العام من روافد الثقافات المحلية المنوطة والمتعددة التي تغذي وتلتهم معه في انسجام يثريهما معا .

ولكن القضية موضوع هذا البحث ، هي الدور الذي يمكن ان يقوم به التلفزيون في اراء الثقافة العربية المتوازنة .

مدى التأثير الثقافي للبرامج :

ولقد تعرضنا من قبل لعناصر التأثير المتصلة بالخدمة التلفزيونية بعامة . وعلينا الان ان نتعرض للتأثير الثقافي لهذه الخدمة .

وهذا الموضوع بذاته يثير عددا من التساؤلات الهامة علينا مواجهتها قبل الدخول في اعمالي الموضوع .

فهل الاثر الثقافي للتلفزيون قاصر على مواده الثقافية ؟

وما هو مدلول هذه المواد الثقافية ؟

وهل لهذه المواد الثقافية نصوص بالضرورة ؟

وما هي طبيعة هذا الاثر الثقافي للتلفزيون ؟

ولاجابة على هذه التساؤلات نقول ان بعض محطات التلفزيون - وليست كلها ولا غالبيتها العظمى - تطلق على بعض قطاعات برامجها عبارة « البرامج الثقافية » وتعني بها مجموعة البرامج التي تتعرض بشكل مباشر للأنشطة المتصلة بالادب والنقد الادبي والدراسات الدينية والفنون التشكيلية والمسرح والعلوم والدراسات الانسانية

بمعنى انها تدخل دائما عنصر الصورة التخيلية مضافا الى عنصر الكلمات المكتوبة في النص .. الامر الذي يجعل هذه النصوص عند قرائها عديمة الجدوى كنصوص ادبية الا بالنسبة للمخرج التلفزيوني الذي يقرأها وهو يضع تخيله للصورة الى جانب كلمات النص .

ولعلنا ان ننتهي من هذا كله الى اننا في بحثنا عن اثر الثقافي للتلفزيون يجب الا نقف عند ما يسمى بالبرامج الثقافية ويجب الا نغفل كثيرا من الاهتمام لنصوص هذه البرامج .. وانما نبحت عن الاثر في كل ما يقدمه التلفزيون من برامج في شكلها النهائي الذي تظهر به للناس دون نظر الى الجانب الادبي في النصوص .. وهو الجانب الخفي من البرامج .

البرامج التعليمية وعلاقتها بالبرامج الثقافية :

واذا كنا قد وقفنا عند البرامج التلفزيونية بعامة واثرها الثقافي فلا بد لنا من وقفة قصيرة عند البرامج التعليمية بالذات في التلفزيون .

ونعلم مبدئيا بان هناك فرقا بين الثقافة والتعليم .. فالثقافة بمعناها العام على نحو ما اوضحنا من قبل نظرة عامة الى الوجود والحياة والانسان وهي كذلك موقف من هؤلاء جميعا .. اما التعليم فهو « تلقي معلومات منظمة بطريقة مضطربة لصياغة الفكر وتوجيه الوجدان وتحديد السلوك الاخلاقي على نحو معين » .

ومع اعترافنا بهذا الفرق في طبيعة كل منهما .. الا اننا لا بد ان نترقب ايضا بانه لا ثقافة بغير اساس سليم من التعليم العام . ولا تثبيت للتعليم العام بغير تصورات وقيم فكرية وروحية واخلاقية وجمالية سليمة .. فالعلاقة بين الثقافة والتعليم وثيقة ومتبادلة .

وقد جاء في التقرير النهائي لاجتماع الخبراء الذي نظمه اليونسكو في موناكو لمناقشة السياسة الثقافية ، والذي سبق لنا ان اشرنا اليه ايضا ، ان « الذي لا شك فيه ان السياسة الثقافية ينبغي ان تسير الان جنبا الى جنب مع التطور الاقتصادي والاجتماعي ، كما ينبغي ان تسير جنبا الى جنب مع السياسة التعليمية » .

والواقع ان الدور الذي يمكن ان يلعبه التلفزيون في التعليم ، والذي يقوم بالفعل في كثير من بلاد العالم المتقدمة والنامية ، هو دور كبير عميق الاثر ثبتت فعالته بالتجربة العملية الواضحة .

ولا نغني ان يحل التلفزيون محل المعلم داخل المدرسة او خارجها فلا غنى في العملية التعليمية عن وجود المعلم وعن الصلة المباشرة التي تنشأ بينه وبين تلامذته ولكن التلفزيون يستطيع ان يثري العملية التعليمية بوسائل اخرى عن طريق برامج المدرسة .

فهو يعاون المدرس في داخل الفصل الدراسي بتقديم وسائل الايضاح السمعية والبصرية اللازمة له لاكمال العملية التعليمية .. وهي الوسائل التي لا يمكن حصول المدرس عليها بالوسائل التقليدية لصعابة تكلفتها ولاتساع مجالات التعليم كما وكيفا .

وهو يعاون مدرس الفصل بان يضيف الى جهده جهد مدرس التلفزيون الذي يختار من الصفوة المتخصصة في فروع التعليم المختلفة .. وفي طرق التدريس .

وهو يعاون الطالب في منزله بدروس « الاثراء » التي يقدمها تدعيا لما حصله الطالب في فصله .

وهو يعاون السلطات التعليمية في اتصالها بالمدرسين المنتشرين في داخل القطر او الاقليم للاخذ بطرق التعليم المتطورة .

التلفزيون وتعليم الكبار :

واذا كان هذا هو الدور الذي يمكن ان يقوم به التلفزيون في التعليم المدرسي فان له دورا اخر في تعليم الكبار .

فهو يستطيع المعاونة في حملات محو الامية ، سواء العام منها او الوظيفي وهي الحملات التي ينبغي لها ان تسير بطريقة علمية مدروسة على المستويات المحلية والقومية والاقليمية ولا تترك للمبادرات

وما الى ذلك . وتقسيم البرامج الى برامج اخبارية وبرامج ثقافية وبرامج ترفيهية او فنية وبرامج تعليمية وبرامج للاطفال واخرى للمرأة وثالثة للفلاحين الى اخر هذه السلسلة من الوحدات البرنامجية انما هو تقسيم اصطلاحي بحث ومقصود به في الدرجة الاولى تيسير عمليات الادارة والارتفاع بالمستوى الحرفي للانتاج وليس المقصود به تعريف طبيعة البرامج وتحديد نوعية جمهورها وما تخلفه فيه من اثر . ولناخذ دليلا على ذلك اصطلاح « البرامج الثقافية » في الخدمات التلفزيونية التي تأخذ به . فهي منفصلة تماما عن الدراما والموسيقى الجادة وبرامج الاحداث الجارية والبرامج التعليمية وبرامج تعليم الكبار باشكالها وتوزيعاتها المختلفة .

ولا يمكن بداهة ان تكون هذه الخدمات غير معترفة بارتباط الدراما والموسيقى الجادة والتعليم بالتكوين الثقافي للفرد وهي من مكوناته الاساسية .

وهذا الخلط هو الذي ادى بالكثير من الخدمات التلفزيونية الى عدم استخدام عبارة « البرامج الثقافية » اطلاقا واستخدام اصطلاحات اخرى للإشارة الى مجموعة البرامج التي كانت تدخل في اطارها الاصطلاحي .

والواقع ان كل برامج التلفزيون يمكن ان يكون لها اثر فسي التكوين الثقافي للفرد والمجموع سواء كانت برامج للاطفال او العائلة او كانت برامج سينمائية او حلقات مسلسل اجنبية او عربية او كانت اخبارا او برامج متصلة بالاحداث الجارية ، وسواء كانت تمثيلية او برامج ترفيهية تنشر مجرد التسلية . بل ان مثل هذه البرامج خلية بان تترك اثرها الثقافي في الفرد والمجموع - بطريق غير مباشر - بكثير مما تطفله البرامج والدراسات والنشرات الجادة المتصلة اتصالا مباشرا بالادب او الفن او العلم .

والاثر الثقافي الذي تتركه هذه البرامج قد يكون اثرا مباشرا او غير مباشر او بمعنى اخر انه قد يكون عاجلا ، او يظهر على المدى الطويل ودون وعي من المستقبل .

وقد يتصل الاثر بمجرد اضافة معلومات ، او خلق اتجاه جديد ، او اضعاف اتجاه قديم .. او المعاونة على خلق وجهة نظر محددة جديدة .. او متحولة من وجهة نظر اخرى ، وقد يكون في خلق قيمة جديدة او تدعيمها او اضعاف من قيمة قديمة او التحول عنها .. وقد يتمثل الاثر في تعديل سلوك قائم او العكس عنه الى سلوك جديد .. وهذا كله هو ما يعرف باتجاهات التأثير .

وينبغي الا ننسى في هذا المجال نظرية التأثير الوظيفي .. اي الذي يأخذ « الظروف الاخرى في الاعتبار » او كما يسميها البعض نظرية « التأثير الذي يهتم بالظواهر الاخرى » .

كما ينبغي الا ننسى نظرية « سريان المعلومات على مرحلتين » وهي التي تثبت ان تأثير التلفزيون - او غيره من وسائل الاتصال الجماهيري - لا يشمل فقط الذين يتلقون عنه مباشرة .. اذ ان هؤلاء او بعضهم ممن لهم تأثير على الآخرين .. يتولون نقل ما تلقوه او تأثروا به من برامج التلفزيون الى الآخرين الذين لم يشاهدوه .. ومن خلال رحلة التأثير الثنائية هذه يتم تداخل مؤثرات اخرى قد تقوى او تضعف او حتى تعكس الاثر الاول الذي احدثته الرسالة التلفزيونية .

واخيرا ينبغي ان نشير في الاجابة على التساؤل الخاص بنصوص البرامج - سواء كانت ثقافية او غير ثقافية - ان كثيرا من برامج التلفزيون ليس لها نصوص بالمعنى المعروف .. فالبرامج التلفزيونية تنقسم من حيث النص الى عدد اعدادا كاملا من قبل ، الى قسمين .. برامج ذات نصوص كاملة كالتمثيلات والاخبار . والبرامج المصورة تصويرا سينمائيا ، وبرامج اخرى ذات نصوص غير كاملة او شبه كاملة (اي مجرد توجيهات عامة مكتوبة او نقاط ارتكاز) كبرامج الندوات والحوار والمجلات والنوعات وغيرها .

يضاف الى هذا ان النصوص التلفزيونية هي « نصوص تصوير »

الفردية ، وان تستغل فيها جاذبية التلفزيون وقدرته على الوصول الى أماكن بعيدة متفرقة ، وقدرته على تركيز انتباه المشاهد على اشكال معينها ، مع عدم اغفال دور الرواد في تجمعات محو الأمية الذين يقع عليهم العبء الأكبر في تعليم المهارة على الكتابة بالذات .

ويستطيع التلفزيون ان يعاون في تقديم المناهج « بعد المدرسية » او « التكميلية » المختلفة او مناهج « الانعاش » للذين استكملوا مراحل التعليم المنهجية المختلفة ودخلوا في الحياة العملية ويلزمهم وفق منطق القرن العشرين ان يظلوا على اتصال بما يجد في فروع العلوم والحياة المختلفة ، او ان يحصلوا منها مناهج تكميلية ترفع من مستواهم العلمي في التخصصات المتعددة . وفي هذه الحالات من الأفضل ان ترتبط مثل هذه البرامج التلفزيونية ببرامج التعليم بالمراسلة ، والراكز العملية لتعليم الكبار .

ويستطيع التلفزيون ان يعاون في رفع مستوى المهارات الفنية للعاملين في مجالات العمل المختلفة ويوسع آفاق ادراكهم للوسائل والغايات في مختلف التخصصات العملية .

كما يستطيع التلفزيون في مجال تعليم الكبار ان يقوم بدور أساسي في تعليم اللغات الأجنبية .. وتعليم اللغات الأجنبية ، على الاخص بالنسبة للشعوب العربية ، لم يعد نرفا بل ضرورة أساسية لوصول الفرد الى المستوى الثقافي المناسب .

كلمة عن الأثر الذاتي للتلفزيون :

على ان المتتبع للبحوث والنظريات المتصلة بوسائل الاتصال الجماهيري .. وبوسيلة التلفزيون بالذات يكتشف ان هناك اتجاها جديدا او نظرية احدثت دوبا هائلا في علوم الاتصال هي « نظرية ماكلوهم في فهم وسائل الاتصال » ومؤدى نظرية هذا الفيلسوف الكندي المعاصر ان اكتشاف اي تكنولوجيا جديدة وتطبيقها في مجال الاتصال من شأنه ان يؤدي بذاته الى احداث تغيرات ثقافية وحضارية في المجتمع الذي تدخل اليه هذه التكنولوجيا الجديدة .. بصرف النظر عما تحمله هذه الوسيلة من افكار .. فهو يقول ان « الوسيلة في ذاتها هي الرسالة » .. اما الرسالة التي تنقلها الوسيلة او المضمون فهو رسالة اخرى تضاف الى الرسالة الاولى التي لها تأثير بذاتها .

فالتلفزيون مثلا عندما يدخل الى مجتمع من المجتمعات الإنسانية ، فإنه بذاته وبصرف النظر عن البرامج التي يقدمها - دون التقليل من أهمية هذه البرامج - يحدث تأثيرات عميقة في ثقافة هذا المجتمع . من بين هذه التأثيرات مثلا - فيما يقرر ماكلوهم - تحول المجتمع من ثقافة المشاهدة الى ثقافة الرؤية اي اعتماده فيما يتلقاه من خبرات انسانية على حاستي النظر والسمع بدلا من اعتماده في الدرجة الاولى على حاسة السمع وما يترتب على هذا من آثار ثقافية عميقة . ومن هذه التأثيرات مثلا الفاء احساس الفرد بالبعد المكاني .. وبالتالي اتساع اهتماماته لكي تعبر مجتمعه المحلي الى المجتمع القطري ثم المجتمع القومي ثم المجتمع العالمي .

ومن هذه التأثيرات ايضا بداية سيادة الثقافة القومية والثقافة العالية - بالنسبة للفرد - على حساب الثقافة المحلية والقبلية . ولا نريد ان نقف طويلا عند هذه النظرية ، رغم انها جديدة بالبحث والدراسة فموضوع بحثنا هو « البرامج » التي يقدمها التلفزيون .. وليس « التلفزيون » في ذاته .

الملاح الثقافية للخدمة التلفزيونية العربية :

أ - اللهجات والثقافات المحلية :

وبعد هذا الاستعراض العام لأهمية التلفزيون وأهمية الثقافة وماهية التأثير الثقافي للتلفزيون .. نأتي الى الهدف المقصود من هذا البحث ، وهو التعرف على الوضع القائم بالنسبة للتلفزيون بين قومية الثقافة العربية ومحليتها .. وهنا نجد ان الخدمات التلفزيونية في المنطقة العربية تتميز

بمجموعة من الملامح الأساسية بعضها راجع الى طبيعة الإرسال التلفزيوني ذاته وبعضها راجع الى الامكانيات المحدودة لكثير من الخدمات التلفزيونية العربية ، ويرجع البعض الآخر الى المسدود الحدود لانتشار أجهزة الاستقبال التلفزيوني بين الجماهير العربية .

فالإشارة التي تنبعث من جهاز الإرسال التلفزيوني - على خلاف الاشارات المنبعثة من أجهزة الراديو - لا تتمتع في الظروف العادية دائرة نصف قطرها تسعون كيلومترا ، في حين ان إشارة الراديو على الموجتين المتوسطة والقصيرة يمكن ان تصل الى عشرات الالاف مسن الكيلومترات .. ومعنى هذا انه لكي تغطي الخدمة التلفزيونية قطرا عربيا متوسط المساحة فلا بد من إقامة شبكة من محطات الإرسال التلفزيوني مختلفة المواصفات في عدة نقاط وفقا للتوزيع الجغرافي للسكان ووفقا للظروف الطبيعية للمكان - الامر الذي يقتضي نفقات باهظة لم تستطعها حتى الان غالبية الدول العربية فاكثفت باقامة محطات تخدم المدن الكبرى وحدها او شبكات محدودة المدى لتغطية اهم المناطق المأهولة بالسكان من وجهة نظر المخططين للخدمات التلفزيونية وهذه المحطات او الشبكات التلفزيونية المحلية تعمل اساسا لخدمة الجمهور المحلي حيث لا توجد وسائل فنية لربطها بعضها ببعض الاخر على المستوى القومي . والوسائل المعروفة حتى الان هي ربط الشبكات المحلية معا عن طريق سلسلة مترابطة من محطات التقوية او عن طريق قمر صناعي تشترك فيه الشبكات المحلية عن طريق محطات ارضية خاصة بكل منها .. ولا ترتبط من الشبكات العربية المحلية معا في خدمة مشتركة في فترات معينة الا شبكات المغرب والجزائر وتونس . كل هذا فرض على الخدمات التلفزيونية العربية بشكل عام ان تركز معظم اهتمامها على جمهورها المحلي .. بل وفي بعض الاحيان على جمهور المدينة الكبيرة التي تخدمها - والاستثناء الوحيد هو بعض البرامج القليلة التي ترجو بعض المحطات العربية المنتجة لها ان تبين حق استغلالها الى المحطات الاخرى في المنطقة العربية فهذه وحدها يراعي فيها الجانب القومي .

والمظاهر هذا الاهتمام المحلي للبرامج التلفزيونية العربية سيطرة اللهجات المحلية عليها وتركيزها على اللون الثقافي المحلي بفروعها المختلفة وتناول مشكلات وعادات لا تعني في الغالب الا هذا الجمهور المحلي الذي تتجه اليه .

ب - التبادل البرنامجي المحدود على المستوى القومي :

ولا شك انه مما يخفف من غلواء هذه الصفة المحلية الغالبة على الخدمات التلفزيونية العربية اضطرارها الى الاعتماد على بعض البرامج التلفزيونية العربية المنتجة في محطات عربية اخرى لكي تسد حاجة الخدمة التلفزيونية المستمرة الى انتاج جديد ، الامر الذي لا يتيسر دائما بالامكانيات المحلية المحدودة في اغلب الاحيان .

ولكن من المؤسف ان هذا التبادل البرنامجي بين محطات التلفزيون العربية يتم في نطاق محدود لاكثر من سبب .

- فالمستويات الفنية والتقنية غير متكافئة بين هذه المحطات ..

- وتكلفة انتاج البرامج التلفزيونية في المحطات القادرة على انتاجها تكلفة كبيرة ونطاق توزيعها محدود الامر الذي يجعل مقابل حق استغلالها في المحطات التلفزيونية الاخرى كبيرا تعجز عنه كثير من هذه المحطات .

- عدم وجود نظام فعال لتبادل البرامج التلفزيونية على المستوى القومي تشرف عليه هيئة قومية رغم الجهود التي يبذلها لتحقيق هذا الهدف اتحاد اذاعات الدول العربية .

ج - الاعتماد على البرامج التلفزيونية الأجنبية :

وامام هذا الوضع غير الملائم على المستوى العربي نجد الموقف يختلف تماما في تعامل المحطات العربية مع المنظمات والهيئات والشركات الأجنبية .. فنجد الكثير منها على استعداد لتزويد هذه

المحطات بما تحتاج اليه من البرامج التليفزيونية الأجنبية بأسعار معقولة او بأسعار زهيدة او بدون مقابل على الإطلاق .. مما يفري كثيرا من الخدمات التليفزيونية العربية بالاعتماد على هذه الهيئات الأجنبية في سد حاجتها من البرامج التليفزيونية الأجنبية .. بل وفي التغالي في الاعتماد على هذه البرامج .

ونعرف ان هذه البرامج الأجنبية تخضع في كل المحطات العربية لنوع ما من أنواع الرقابة .. ولكنها في الأغلب الاعم لا تمدو ان تكون رقابة سياسية او رقابة اخلاقية مع ان الهم هو الرقابة على القيم والاتجاهات المباشرة او غير المباشرة التي تحملها هذه البرامج . ولا يقول احد بوجود انغلاق الثقافة العربية في وجه الثقافات الأجنبية المختلفة بل ان الثقافة العربية كانت وما زالت وستظل فسي اخذ وعطاء مع هذه الثقافات .. بهدف الاتراء المتبادل لكل منها .. ولكن مع ضرورة الحفاظ على مقومات الثقافة العربية وحمايتها من القيم التي تخربها من داخلها ..

د - طفيان ثقافة التوسطين من اهل المدن :

وهناك اعتبار آخر في الوضع القائم بالنسبة لعلاقة التليفزيون بالثقافة العربية .. فالخدمات التليفزيونية العربية مركزة من ناحية الارسل ، كما سبق ان اوضحت ، في المدن العربية الكبيرة . ويزيد الامر تعقيدا ان اجهزة استقبال هذه الخدمات مرتفعة الثمن بالنسبة للمستوى العام للدخول في المنطقة العربية . وهي تقتضي في كل الاحوال وجود تيار كهربائي مستمر بسعر معقول في مناطق الاستقبال ومعروف ان هذا الطرف لا يتوفر في كثير من المناطق العربية .

كل هذا جعل الخدمات التليفزيونية العربية تتجه في غالبية الاحيان الى الطبقات المتوسطة من اهل المدن .

والخططون لبرامج التليفزيون مسؤولون بطبيعة وظائفهم عن الملازمة بين الخدمة التليفزيونية التي يقدمونها وبين الجمهور الذي تقدم اليه .. فهي خدمة لا تقدم في فراغ .. بل تقدم الى جمهور محدد له مواصفاته واحتياجاته الثقافية ..

والنتيجة المنطقية لكل هذا ان الخدمات التليفزيونية العربية اصبحت لا تعكس الثقافات العربية المحلية فقط بل وتركزت على ما يتناسب مع الثقافات الطبقية للمجتمعات العربية المحلية التي تغذيها . اي ان الصفة الثقافية الغالبة على انتاجها هي المحلية الطبقية .

تخطيط الخدمات التليفزيونية العربية من اجل ثقافة متوازنة :

اذا كان هذا هو الوضع القائم بالنسبة لعلاقة التليفزيون بالثقافة العربية فما هي الوسائل التي يمكن عن طريقها وضع التليفزيون في مكانه الصحيح من اجل خدمة ثقافة عربية متوازنة بين المحلية والقومية؟ ينبغي اولا وقبل كل شيء اعتبار التليفزيون عنصرا اساسيا في السياسة الثقافية على المستوى الوطني ثم على المستوى القومي . وهذا يقتضي بداهة ان تكون لكل دولة من الدول العربية خطة ثقافية طويلة المدى وخطط اخرى قصيرة المدى ..

ويقتضي بالبداية ايضا ان تكون هناك خطة ثقافية عامة على المستوى القومي العربي كله .. ووضع السياسات التخطيطية عملية علمية معقدة غاية التعقيد وليست مجرد شعارات او مجموعة من الامال التي تطرح امام الناس مع كل النيات الطيبة في احسن الاحوال .. ثم لا تعرف طريقها الى الحياة .

وعملية التخطيط وان كانت قد نشأت من قبل في اطار الانشطة الاقتصادية والعلمية ، الا ان الاخذ بها في مجال الثقافة وغيرها من الانشطة الانسانية اصبح من ضرورات الحياة المعاصرة بل واعتبر اكتشافا رائعا لما حققه من نتائج . ويكفي ان نقول ان الثقافة بارتباطها بوجودان الفرد وفكره وقيمه

وموقفه من الحياة لا يمكن ان يتحقق فيها اي تطوير فصال الا اذا رسمت اهدافه وجندت من اجل تحقيقها الوسائل على المدى الطويل .. ومن الاقوال الشائعة ان عملية بناء مصنع اسهل عشرات المرات من عملية بناء وجدان فرد او جماعة .

وليس هنا مجال التفصيل في نظرية التخطيط بعامة او التخطيط الثقافي بخاصة ولكنا نرى من الضروري ان نعرض بسرعة لتعريف كلمة التخطيط بما يوضح عناصرها حتى تكون مقياسا نعرف به اذا كان ما نقوم به ، ونطلق عليه هذا الوصف هو تخطيط فعلا بالمعنى العلمي ام لا - فالتخطيط عملية (اي ان يتميز بصفة الاستمرار وتفاعل عناصره مع بعضها البعض)

- مؤداها تجنيد الامكانيات المادية والبشرية المتاحة (وهذا يقتضي حصرها اولا وتحديد مدى كفاءتها)

- والتي يمكن ان تناح (وهذا يعني ضرورة العمل مقدما قبل وضع الخطة على ايجاد موارد مادية وبشرية جديدة يتوقع على اساس مقبولة توافرها) .

- خلال فترة زمنية معينة (هذه الفترة قد تكون طويلة تمتد الى عشرين سنة مثلا او قصيرة تمتد الى خمس سنوات او نحوها) .

- من اجل تحقيق اهداف محددة (وهذه الاهداف تحدد فسي اطار الاهداف الاشمل على المستوى الاقليمي او القومي) .

- عن طريق سياسات عامة وتفصيلية (فالخطط التنفيذية او السياسات تتم على مستويات الامم في المستوى الاعلى والاكثر تفصيلا في المستويات الادنى) .

- تختبر مدى فعاليتها على مدار التنفيذ (بمعنى ان تتلام مع عملية التنفيذ متابعة لدى النجاح او الفشل في تحقيق النتائج واسباب ذلك مع تعديل السياسات التنفيذية وفقا لهذه الاختبارات) .

- مع الاستخدام الامثل للموارد والطاقات (اي مراعاة الجانب الاقتصادي في التنفيذ وزيادة كفاية العمل) .

- ومفهوم طبعاً ان وضع الخطط الثقافية على المستوى المحلي او القومي يجب ان يكون في اطار خطة التنمية الاقتصادية والاجتماعية وامتشيا مع الخطط التعليمية في مستوياتها المختلفة .. وباتي تخطيط النشاط التليفزيوني في اطار الخطة الثقافية الشاملة .. وينبغي ان ننبه هنا الى ملاحظتين :

الاولى : ان للتليفزيون دورا اعلاميا ملحوظا في الدول العربية المختلفة .. وعليه واجبات في اطار الفكر السياسي القائم في كل بلد عربي ، وهذه مسألة منفصلة عن الدور المؤثر الذي يؤديه في مجال الحياة الثقافية وهو ما يركز عليه الحديث هنا ، وهناك سلطات فسي كل دولة عربية مسئولة عن الدور الاعلامي للتليفزيون في اطار فكرها السياسي الامر الذي يخرج عن اطار هذا البحث .

الملاحظة الثانية : ان الدول العربية تختلف فيما بينها في الشكل التنظيمي الذي يوضع فيه التليفزيون داخل الاطار التنظيمي العام للدولة - على انه مهما كان هذا الوضع فهو لا يتعارض مع ضرورة ايجاد صيغة تنفيذية مناسبة في كل دولة لربط التليفزيون بالخطة الثقافية العامة للدولة في اطار خطة اعم ، تشمل المنطقة العربية كلها وهو امل ينبغي ان تجند القوى المخلصة في سبيل الوصول اليه .

فاذا اتفقتنا على ضرورة وضع خطة التليفزيون ضمن اطار الخطة الثقافية العامة - فان لخطة التليفزيون مجموعة من المتفتيات لا بد من مراعاتها نسوق ما نعتقد انه اهمها في الفقرات التالية :

١ - الوصول بالخدمة التليفزيونية الى اكبر عدد من

المشاهدين :

وهذا امر طبيعي اذا اريد به للخدمة التليفزيونية اكبر قدر من التأثير .. والفريق ان هذه الفكرة التي تبدو بديهية تقيب كثيرا عن اهتمامات القائمين علي الخدمات التليفزيونية بسبب انشغالهم بمحتوى

البرامج وتوجيهها .

ونشر الخدمة التلفزيونية لا بد ان يسير في عدة اتجاهات :

- أ - العمل على مد شبكات التلفزيون الوطنية بحيث تغطي كل الاماكن الاهله بالسكان في كل دولة عربية مع الاخذ في الاعتبار الجوانب التقنية التي تسمح بربطها بشبكات الدول العربية المجاورة .
- ب - ان تفتقر خطة امتداد الشبكات التلفزيونية مع خطة توفير التيار الكهربائي الثابت في الاماكن التي يصل اليها الارسال التلفزيوني .. وذلك ان الاعتماد على اجهزة الاستقبال التلفزيوني التي تسد بالبطاريات الجافة او السائلة عملية معقدة كثيرة التكاليف وتبست بالتجربة العملية عدم جدواها ، كما ان الاعتماد على تيار كهربائي من مولد محلي يجعل وصول الخدمة التلفزيونية الى المستقبلين مرهونا بمواعيد تشغيل مثل هذا المولد ، وهو غالبا ما يتم تشغيله لافراض تختلف - ان لم تتعارض - مع عملية الاستقبال التلفزيوني .

هذا بالإضافة الى ان وصول تكنولوجيا الكهرباء الى اي تجمع انساني من شأنه ان ينقل ثقافة هذا التجمع من طور الى طور آخر اكثر تقدما .

- ج - ضرورة العمل على توفير اجهزة الاستقبال التلفزيوني بأسعار مناسبة لمستوى دخل الأسرة العربية في البلاد العربية المختلفة ، اما بإنشاء صناعات تجمع محلية او بالاتفاق مع الشركات الاجنبية المنتجة على انتاج اجهزة بمواصفات اكثر بساطة وبالتالي اقل تكلفة ، او باعفاء الاجهزة من الضرائب والرسوم الجمركية اخذا في الاعتبار ان هذه الاجهزة تشترك في اداء خدمة ثقافية عامة وليست من امتعة الترف و الكماليات .

٢ - الاخذ بنظام المشاهدة الجماعية :

وذلك في الاوساط التي لا تتيج لها ظروفها الاقتصادية ان تمتلك اجهزة استقبال للمشاهدة الفردية او العائلية ، باقامة نواد للمشاهدة التلفزيونية تسير وفقا للنتائج التي وصلت اليها التجارب العالية في هذا المجال سواء في الدول المتقدمة او الدول النامية والتي تتبنى الدعوة اليها الان منظمة اليونسكو .

والمقصود من هذا النظام ليس مجرد اناحة فرصة المشاهدة العابرة لبرامج التلفزيون من جانب افراد او مجموعات لا تستطيع ان تشتري اجهزة الاستقبال اذ ليس من شأن هذه المشاهدة العابرة ان تنتج الانار الثقافية الرجوة وانما المقصد ان يتيح النظام مشاهدة منتظمة لمجموعات محلية متناسبة ثقافيا و لبرامج معينة تصمم بالاتفاق مع الخدمات التلفزيونية ، وان تكون المشاهدة فرصة لكي تدخل الجماعة فيما بينها في حوار الانطباعات والمعلومات التي خلقتها هذه البرامج التلفزيونية، ويأتي التغيير المؤثر في السلوك او القيم او الاتجاهات نتيجة مناقشات الجماعة واقتناعها بضرورات واتجاهات التغيير .. ومن اجل هذا كان من الافضل الاخذ بالشروط التالية او معظمها في انشاء هذه النوادي :

- تحديد عدد المشتركين في كل ناد (وليس المقصود بالنادي هنا المعنى الاصطلاحي المعروف .. بل المقصود مجرد تجمع هذه المجموعة من المشتركين في اي مكان تتفق عليه ويزود بجهاز للاستقبال التلفزيوني) .
- ان يدفع كل مشترك اي قدر من المال مهما كان صغيرا لمجرد اشعاره بالمشاركة في ملكية الجهاز وادارته .. وتقوم بدفع بقية الثمن احدى الجهات الرسمية او الشعبية المعنية .
- ان يختار الاعضاء رئيسا لتنظيم المشاهدة والمناقشة من بين اعضاء الجماعة انفسهم وليس من خارجها .

- انشاء علاقة مستمرة بين النادي والمسؤولين في الخدمة التلفزيونية لأبلاغهم برغبات الاعضاء وردود فعلهم ازاء البرامج المختلفة .

ولا كانت هذه النوادي تنتشر في الاغلب الاعم في المناطق الريفية فستؤدي بالضرورة الى رفع المستوى الثقافي الفردي والتقرب بينه

وبين مستوى المدينة ، الامر الذي يؤدي الى خلق وحدة ثقافية على المستوى الوطني تكون مع مثيلاتها وحدة متنوعة الاجزاء على المستوى القومي .

٣ - وضع نظام مستمر لبحوث المشاهدين :

ذلك ان اي تخطيط ثقافي لا بد ان يأخذ في المحل الاول مسن اعتباره المستوى الثقافي للذين تصل اليهم وسيلة الاتصال مع تحديد احتياجاتهم الثقافية حتى لا نضيع الرسالة نتيجة عدم فهمها او عدم ملائمتها لمستوى المستقبلين او نتيجة عدم اهتمامهم بها لانقطاع صلتها باحتياجاتهم .. الامر الذي يعتم ضرورة اجراء مسح ميداني للمجتمعات المحلية المختلفة التي يصلها الارسال التلفزيوني .

ونظرا لان القيم والاتجاهات الثقافية لا يجمع بشري لا يمكن ان تكون ثابتة مع كل ما يحيط بها من تأثيرات مختلفة ومتنوعة ... لذلك فلا بد ان تكون هذه البحوث مستمرة لرصد كل ما يطرأ من تغيير في المستويات او الاحتياجات الثقافية لامكان مواجهتها بالتغيير الملائم في السياسات الثقافية .

ولما كان التلفزيون وسيلة اتصال (غير مباشرة) بمعنى انه غير قادر على الحصول على ردود الفعل لرسائله الثقافية بشكل فوري على النحو الذي يحدث في الاتصال المباشر (وجها لوجه) فلا بد ان يكون من اهداف هذه البحوث ايضا رصد ردود الفعل بالنسبة للبرامج التلفزيونية .. على الاخص لكي نجيب على الاسئلة التالية :

- هل وصلت الرسالة التلفزيونية الى الجمهور المعنى ؟
- وهل فهمت على الوجه المقصود منها ؟
- وما هي العناصر الاخرى التي ساعدت او تعارضت مع وصول الرسالة صحيحة ؟

- وهل استطاعت الرسالة ان تحقق اهدافا محددة في اضافة معلومات او تغيير اتجاهات ومواقف فكرية او عاطفية معينة او تثبيتها وكذلك الامر بالنسبة للقيم وانماط السلوك ؟

- وما هو المدى الذي حققته ؟

ولكي تصل الخدمات التلفزيونية العربية الى تحقيق المستوى المناسب من القومية الثقافية فلا بد ان تتبادل فيما بينها هذه البحوث او نتائجها حتى يكون المخططون المحليون للخدمات التلفزيونية في البلاد العربية المختلفة على دراية بالامام الثقافية للهيئات العربية المختلفة وردود فعلها بالنسبة للانماط البرنامجية المختلفة لكي تعاونهم في وضع خططهم البرنامجية التي يمكن ان يكون لها اثرها الثقافي على المستوى القومي .

٤ - وضع الخطط البرنامجية المحلية على اساس تحقيق التوازن الثقافي :

جري العرف في الخدمات التلفزيونية العربية اخذا بأساليب العمل التي كانت متبعة من قبل في الخدمات الاذاعية الغربية ، على وضع خطط البرامج بطريقة فصلية ، بمعنى ان تروسم خطة برنامجية لكل ثلاثة اشهر فقط .

ولا بأس من الخطط الفصلية - بل انها لا غنى عنها من الناحية العملية - بشرط ان تكون في اطار خطة شاملة متق على خطوطها العامة في اطار السنة كلها ، ثم في اطار الخطة الثقافية الاشمل والتي يمكن ان توضع لخمس سنوات او اكثر .

فالتأثير الثقافي لا يمكن ان يتحقق على فترات قصيرة بالإضافة الى ان عمليات الانتاج التلفزيوني تستلزم بطبيعتها وقتا اطول كثيرا من اطار الخطة الفصلية .

وبنفي ان يدور التخطيط البرنامجي بمستوياته المختلفة على عدة محاور لكي يحقق القدر المنشود من التوازن الثقافي .

- فلا بد ان يعمل على نشر وتطوير الثقافات العربية المحلية بالشكل المختلفة فهي الروافد التي تغذي التيار القومي للثقافة العربية .

البحث ، اخذا في الاعتبار ان التعليم ركيزة اساسية من ركائز الثقافة ، وان التلفزيون قادر بخصائصه الذاتية على معاونة المعلمين والدارسين على رفع مستوى الخدمة التعليمية سواء في داخل المدرسة او خارجها والجهود التي تبذلها السلطات التعليمية على مستوى الوطن العربي كله في سبيل توحيد السمات الاساسية لمناهج التعليم في مراحلها المختلفة وطرق التدريس وصولا الى قومية التعليم في المنطقة العربية .

ومسئولية تنفيذ هذه السياسة تقع على عاتق المسؤولين عن التعليم المدرسي وتعليم الكبار في البلاد العربية ، على نفس مستوى مسئولية المخططين للخدمات التلفزيونية العربية ، وعليهما معا تقسم مسئولية ايجاد الصيغة التنظيمية والاقتصادية والفنية المناسبة للوصول الى هذا الهدف . . فليست هناك صيغة عامة يمكن تطبيقها في كل الاحوال . وتجارب العالم في هذا المجال متعددة متباينة .

٧ - التدريب على المستوى العربي :

ونعني هنا وضع سياسات تدريبية للارتفاع بمستوى العاملين في حقل التلفزيون في المجال العربي على اختلاف مستوياتهم التنظيمية او تخصصاتهم وان يكون الجزء الغالب في تنفيذ خطط التدريب على الارض العربية . .

ونقصد من هذا الى عدة اهداف :

- فالارتفاع بالمستوى الفني والتقني للبرامج يعني زيادة تأثيرها على جمهورها المحلي .

- وهو يعني فتح المجال امامها للظهور على شاشات تلفزيونات اخرى عربية .

- وهو يعني ايضا الوصول الى صيغ واشكال برنامجية جديدة تتيح للتلفزيون ان يطرق مضامين ثقافية لم يكن ليتاح له ان يطرقها في ظل الاشكال الفنية التقليدية .

وان يكون التدريب في اقله على الارض العربية يضمن لقاء التلفزيونيين العرب مباشرة . . فتنشأ بينهم اللغة الفنية المشتركة التي تعاونهم في اداء مسئوليتهم على المستوى القومي . . وتضمن لهم التدريب على اجهزة فنية لا تختلف كثيرا عن مثيلاتها في المحطات التي يعملون بها . . ويلبسون الاحتياجات الثقافية لاطنان عربية اخرى وكيف تنمكس على انتاجها التلفزيوني فيستفيدون من ذلك خبرة تتجه بطبيعتها الى تنميش العمل القومي .

ولا ينفي هذا اهمية التدريب في الدول المتقدمة . . على ان يكون قاصرا على المستويات التنظيمية العليا التي تشكلت بالفعل قيمها الثقافية بحيث تثرى الروافد الاجنبية وتغطي عليها .

ويدخل في اطار التدريب . . التنسيق على المستوى العربي . . وفي لقاءات تتم بين المسؤولين عن الانشطة التلفزيونية المتشابهة من اجل تنميش القيم والاتجاهات الثقافية القومية في العمل التلفزيوني .

٨ - زيادة حجم التبادل التلفزيوني بين التلفزيونات العربية :

ولا شك ان هذا التبادل البرنامجي ، والذي نعني به اذاعة برامج تلفزيونية لدولة عربية في تلفزيونات دولة او دول عربية اخرى ، هو من اكثر وسائل تنميش العالم القومية للثقافة العربية ، ويزيد النعم بمقدار زيادة عدد البرامج ومساحة الارض التي يشملها التبادل .

ويتم التبادل الان بين تلفزيونات الدول العربية في نطاق محدود جدا خصوصا اذا قيس بنسبة البرامج الاجنبية التي تذيعها كثيرا من

- بل لا بد له ايضا ان ينشر ويطور الثقافات الفئوية والطبقية في اطار البلد العربي الواحد فهذا من شأنه تثبيت الوحدة الوطنية وزيادة مصادر الثقافة القومية .

- ويتوازي مع هذا العمل ضرورة نشر وتنميش القيم العربية الثقافية القومية المعتمدة على تاريخ حضاري طويل خلف تراثا من الفكر والفن يستطيع التلفزيون بل ينفي ان يعمل ، مع غيره من الوسائل ، على احيائه ونشره بالاساليب الملائمة لجهاز التلفزيون .

- وضع معايير دقيقة بقدر الامكان لاستخدام البرامج التلفزيونية الاجنبية بحيث تكون هذه البرامج نافذة تطل منها الجماهير العربية على الثقافات الاجنبية فتثري ثقافتها الذاتية دون ان تكون اداة ، بوعي او غير وعي ، لتخريب الثقافة العربية من الداخل والفساد قيمها الاساسية .

٥ - وضع معايير لاستخدام اللغة العربية الصحيحة في التلفزيون :

مع التقدير الكامل لما اجمع عليه الخبراء في اجتماعهم بمقر اليونسكو (من ٢٩ مايو الى ٣ يونيو منذ سنة ١٩٦٠) لدراسة اصالة الفكر والاداب والفنون العربية خلال المائة سنة الماضية ، من ان الثقافة العربية سواء القديمة او الحديثة او المعاصرة تتجاوز في نطاق شمولها البلاد العربية نفسها ولذلك فان اللغة العربية لا يمكن اعتبارها المعيار الوحيد لهذه الثقافة . . « الا اننا نرى ، في اطار هذا البحث ، ان اللغة العربية تشكل عنصرا اساسيا في تنميش التيار القومي للثقافة العربية . .

فبحسبنا يدور حول النشاط التلفزيوني - وهو نشاط يقوم على الصورة كما يقوم على الكلمة المنطوقة . . اي اللغة ، كما انه يقتصر على الانشطة التلفزيونية في المنطقة العربية ، وهي منطقة لغتها الاولى هي اللغة العربية (رغم وجود لغات اخرى غير مكتوبة في الغالب لاقليات محدودة جدا تقيم في العالم العربي ولكنها تنتمي الى الحضارة العربية) .

ولقد كانت اللغة العربية من العناصر الاساسية - ولا نقول الوحيدة - في تكوين واستمرار الثقافة العربية . . وهي لغة حية متطورة لديها القدرة على مزيد من التطور والتكيف وفق مقتضيات العصر . . وليست لغة مندثرة كاللغة العبرية مثلا تبدل الجهود والوسائل المصطنعة لحياتها لخلق وجود قومي مصطنع . .

وبالنظر الى الصفة المحلية التي تتميز بها الخدمة التلفزيونية على النحو الذي اوضحناه من قبل ، والخوف من ترويدي هذه الخدمة بكاملها في مهادي اللهجات المحلية المتباينة ، لذلك ينبغي العمل بوعي كامل على ضرورة سيطرة اللغة العربية الصحيحة على الخدمات التلفزيونية العربية لضمان احتفاظها بعنصر اساسي من مقوماتها القومية ، دون اهدار لحق اللهجات المحلية في الظهور بطريقة مهذبة لا تبالغ في البعد عن صحيح اللغة .

ولسنا نقصد هنا سيطرة الاسلوب الادبي للغة العربية ، فلقد فرضت الاذاعة الصوتية ثم التلفزيون (وهو اذاعة مرئية وصوتية) اسلوبا خاصا في استخدام اللغة يختلف عن الاسلوب الادبي ، واصبح يعرف بالاسلوب الاذاعي ، اهم ما يميزه البساطة واختيار الكلمات العربية المألوفة ، واستخدام الجمل القصيرة ، وتكوينها بحيث تسهل على النطق والسمع معا .

٦ - وضع الخدمات التلفزيونية العربية في خدمة التعليم :

والتعليم الذي نقصده هنا هو التعليم بشقيه ، المنهجي المدرسي ، وتعليم الكبار على النحو الذي اوضحناه في فقرة سابقة من هذا

« دار الآداب تقدم »

مؤلفات هيربرت ماركوز

ق.ل.٠

- ٤٠٠ الانسان ذوالبعد الواحد ترجمة جورج طرابيشي
نحو التحرر (فيما وراء الانسان ذي البعد الواحد)
٢٠٠ ترجمة ادوار الخراط
٦٠٠ الحب والحضارة ترجمة مطاع صفدي
٥٠٠ فلسفة النفي ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد

مؤلفات كولن ولسون

- ٥٠٠ الشك ترجمة يوسف شرور وعمري مق
٤٠٠ ضياع في سوهو ترجمة يوسف شرور وعمري مق
٧٥٠ طقوس في الظلام ترجمة فاروق محمد يوسف
٦٠٠ القفص الزجاجي ترجمة سامي خشبة
٥٠٠ اللانتمني ترجمة أنيس زكي حسن
٤٥٠ مابعد اللانتمني ترجمة يوسف شرور وسمير كتاب
٦٥٠ سقوط الحضارة ترجمة أنيس زكي حسن
٩٠٠ رحلة نحو البداية ترجمة سامي خشبة
المعقول واللامعقول في الادب الحديث
٥٥٠ ترجمة أنيس زكي حسن
٦٥٠ أصول الدافع الجنسي ترجمة شرور وسمير كتاب

التلفزيونات العربية . وتتم هذه العملية اما بتبادل التسجيلات (اي شراء حق استغلالها) بين محطات او اكثر ، او عن طريق ربط شبكة تلفزيونية وطنية باخرى مجاورة لها فتستطيع كل منهما ان تأخذ من الاخرى وتعطي .

وهذا الشكل الثاني لم يتيسر في المنطقة العربية كلها الا في فترة متأخرة جدا وييسن محطات تونس والجزائر والمغرب والتي ارتبطت بشبكة ارضية عرفت باسم « مقرب فيزيون » .

ولا شك ان الجهود ينبغي ان تبذل من اجل مزيد من مثل هذا الربط بين الدول العربية المتجاورة خصوصا وهناك مشروعات مدروسة بالفعل في هذا المجال .

٩ - وضع خطة طويلة المدى لربط الشبكات الوطنية عن طريق الفضاء :

على ان الطريقة المثلى لربط شبكات التلفزيون العربية الوطنية هي شبكة واسعة على المستوى القومي كله ، هي ربط تلفزيونات المنطقة العربية كلها عن طريق الفضاء عبر قمر صناعي يطلق خصيصا لخدمة المنطقة العربية او باستخدام احد الاقمار الصناعية العالمية التي يمكن ان تقوم ايضا بهذا العمل .

وتتلخص الفكرة - دون الدخول في تفاصيل فنية معقدة - في اقامة محطة استقبال وارسال للاشارات التلفزيونية على قمر صناعي يدور بسرعة موازية لسرعة الارض يستقبل الاشارات التلفزيونية من محطات ارضية خاصة تقام في البلاد العربية التي ترغب في ارسال برامجها وتمكس الاشارات لترسل الى المحطات الارضية للدول العربية الراغبة في استقبال الاشارة . وبذلك تستطيع اي محطة عربية ان ترسل او تستقبل ما تشاء من برامج الدول العربية الاخرى المشتركة في هذا النظام وتذمه بين برامجها .

وبذلك تستطيع كل الدول العربية او بعضها ان تشاهد برنامجا تذيعه احداها في نفس الوقت ونفس مستوى الجودة . فتخلق وحدة ثقافية عقلية ووجدانية لا تستطعمها اية وسيلة اخرى من وسائل الاتصال .

ولم يعد هذا حلمًا بعد التقدم الضخم الذي حققته وما زالت تحققه تكنولوجيا القرن العشرين . وهو الوسيلة التي تربط الانبين اوروبا الغربية واميركا والتي تربط جمهوريات الاتحاد السوفياتي . وهو الوسيلة التي ستأخذ طريقها قريبا لدعم الوحدة الثقافية القومية في كل من كندا وعدد من دول اميركا اللاتينية . وارجاء القارة الهندية الفسيحة .

ويتبنى اتحاد اذاعات الدول العربية هذه الفكرة منذ عدة سنوات . وقد اوفدت اليونسكو ، بناء على طلب الاتحاد وعدد من الدول العربية ، بعثة اجرت دراسة مبدئية في ست دول عربية تمثل اجتماعيا وسكانيا وثقافيا بقية اجزاء المنطقة العربية كلها وانتهت الى ان المنطقة العربية منطقة نموذجية في صلاحيتها للدراسة مشروع ربط تلفزيوني عن طريق قمر صناعي بسبب مقوماتها الحضارية والثقافية واللغوية والجغرافية . بهدف الى خدمة اغراض الثقافة والتربية والتعليم على المستوى القومي .

ولعل المستقبل القريب ان يحقق للثقافة العربية مزيدا من التطور والوحدة اذا ما احسنا الاخذ بالانجازات العلمية الضخمة للقرن العشرين ، واخضعناها لتخطيط واع مخلص من اجل تحقيق امنية من اعز اماني العرب جميعا .

سعد لبيب

القاهرة

السينما العربية

بين المحلي والقومي

بقلم سامي السلاوموني

المصرية على المستوى المحلي .. لأنها لم تكن تقسّم « موضوعات » بالشكل الدقيق للكلمة .. ولم تكن تحمل طابعا مصرية رغم ادعائها ذلك .. بدليل ان عناوينها كانت فرنسية .. وممثليها لم يكن بينهم مصريون .. بل ان القصة المعروفة عن احد هذه الافلام وهو « الزهور القاتلة » هي انه قدم آيات قرآنية بصورة مشوهة .. مما دفع السلطات المصرية الى وقف عرض هذا الفيلم .. وكان هذا اول صدام بين السينما المصرية والرقابة .

ويعتبر جلال الشراوي المخرج المسرحي والسينمائي في دراسة له بعنوان « حول تاريخ السينما في ج.ع.م » ان التجربة الاولى في تحقيق شريط قصير يمكن اعتباره مصرية الى حد ما « هي تجربة فيلم « مدام لوريتا » الذي اخبره اجنبي ايضا اسمه « لاريش » عام ١٩١٨ ولكن مثله اعضاء فرقة فوزي الجزائري وعرض لأول مرة فسي دار سينما « الكلوب المصري »

وكان حريا بهذا الطابع المصري ان يتأكد بعد عودة محمد بيومي اول سينمائي مصري درس السينما في الخارج .. حين حمل معه من ألمانيا بعض الآلات التي صور بها فيلم « الباشكاتب » الذي مثله امين عطالله .

وتكمن أهمية هذا الفيلم ليس فقط في انه اول جهد مصري خالص في السينما تمثيلا واخراجا .. بل في انه قدم القصة التي أصبحت بعد ذلك قدر السينما المصرية كلها وربما حتى السبعينات .. وكانها حددت قصة « الباشكاتب » شخصية الفيلم المصري التي لم يستطع الفكاك منها حتى الآن .. وهي قمة الموظف الذي يقع في غرام الرافضة .. فيختلس مبلغا من المال لينفق عليها ويتعرض لكل المآزق الميولدرامية التي أصبحت ملامح أساسية للفيلم المصري بعد ذلك مع تغيير الصور والأساليب .. بحيث انها أصابت وترا حساسا في مزاج متفرج السينما المصري فاقبل على الفيلم الذي حقق نجاحا كبيرا .. دفع امين عطالله نفسه الى تمثيل فيلمه الثاني « البحر يضحك ليه » الذي كان هو الآخر التقاء بوتر آخر من اوتار شخصية متفرج السينما المصري وهو وتر « الأغنية » فقد كان اسم الفيلم هو اسم أغنية مصرية معروفة .. وكانت لهذا الفيلم قيمة أخرى هي انه اول لقاء بين سينما المصرية والمتفرج العربي . فقد حمله امين عطالله وسافر به الى لبنان وعرضه هناك .

وفي السنوات القليلة التالية اشترك سينمائيون مصريون واجانب في دفع عجلة العملية السينمائية في مصر حركة بعد حركة .. وظل الطابعان المصري والاجنبي يتقاسمان ملامح هذه السينما حتى وهي تحاول ان تكتسب ملامحها المصرية موضوعا ولغة وأداء .. فالتى جانب اسماء محمد بيومي وفوزي منيب وامين صدقي وعلي الكسار وجبران نعم .. اشتركت في وضع البدايات الاولى الساذجة للسينما المصرية اسماء بونفيل والفيزي اوفانيللي وريشه تادريه .. حتى اخذ هذا الخلط في الجنسيات شكله الرسمي في اول شركة سينمائية بالمعنى الكامل للكلمة انشأتها عام ٢٧ عزيزة امير وكاتب تركي مقيم في مصر هو وداد عرافي .. وهي الشركة التي لم يلبث ان ساهم فيها ايضا المصور الايطالي استيلو كياريني الى جانب الممثل المصري استفان روستي .. وفي اول افلام الشركة « دعاء الله » تحدثت ايضا ملامح الميولدراما التقليدية التي أصبحت أساسا هاما من اسس الفيلم المصري .. فالتى الفتاة الريفية تقع في خطيئتها الجنسية المدمرة مع خطيئتها أحسنه الذي يعمل « ترجمانا » للسياح والذي يهجرها مسافرا مع أحسنه الساعات الى امريكا فتهرب ليلي بفصيحتها وجنينها العرم السن

يبدو في مقدمة هذا البحث ان هناك اهتماما خاصا باعتبار التاريخ للسينما المصرية مدخلا لموضوع السينما العربية بين المحلية والاقليمية. وليس هناك تبرير خاص لهذا الاتجاه من التعصب المحلي باعتبار كاتب هذا البحث مصرية ، وانما هناك اكثر من سبب موضوعي لهذا التدخل ، اهمها ان السينما المصرية ليست فقط اعرق حركة سينمائية في الوطن العربي واكبرها حجما ، بل هي الحركة السينمائية الام التي نبعت منها بعد ذلك كل تقاليد وخصائص السينما في البلاد العربية الاخرى على المستوى المحلي والمستوى القومي .

لم تكن السينما المصرية بعيدة عن السينما الاجنبية تاريخيا ولا مضمونا منذ يومها الاول .. فهي قد بدأت بعد عام واحد تقريبا من بداية المحاولات الاوروبية لهذا الفن العظيم حين تم اول عرض سينمائي في الاسكندرية في مقهى « زافاني » عام ١٨٩٦ ... وقد تكون القصة معروفة تاريخيا منذ ذلك التاريخ .. ولكن المهم ان الاجانب المقيمين في مصر في ذلك الحين والذين كانوا سابقين دائما الى اكتشاف اسرع واضمن الوسائل لاستغلال اموالهم في مصر التي كانت دائما وبشكل او باخر بكرة حلوبا لكل ذوي الاطماع ، هؤلاء الاجانب المتصمرين - بحكم استغلال اموالهم او مواهبهم التجارية على الاقل - هم الذين فطنوا الى استغلال هذا الكثر الهائل الذي بدأ العالم يكتشفه في السنوات الخمس الاخيرة من القرن التاسع عشر : هذه الشرائط العجيبة التي تعكس صورا متحركة على شاشة بيضاء .

وهكذا بدأت اول عملية لاستيراد الافلام الى مصر وبناء صالات عرض بها منذ نجاح عرض الاسكندرية الاول في ١٨٩٦ بحيث أصبح عدد الصالات بعد ذلك وفي عام ١٩٠٨ على التحديد هو خمس صالات بالقاهرة وثلاث بالاسكندرية وواحدة في كل من بورسعيد والمنصورة واسيوط .

ولكن السينما ظلت اجنبية بالنسبة للمشاهد المصري طالما كانت فاصرة على الشرائط المستوردة من الخارج والتي تقدم لهذا المشاهد « صورا » غريبة عنه سواء فهمها او لم يفهمها .. واصبح لا بد ان تكتسب السينما المصرية ملمحها المحلي الاول .. بمعنى ان تقدم صورا مصرية بالضرورة .. وفي الاسكندرية ايضا - باعتبارها نافذة مصر على العالم الاوروبي ومركزا للتجارة الاجنبية اساسا - احضر « لاجارن » اول كاميرا اجنبية بمصورها الاجنبي ولكن ليلتقط بها اول صصور « مصرية » قدمتها كاميرا سينمائية ..

ومن المعروف تاريخا ان اول هذه الصور السينمائية المصرية التي شاهدها المصريون عام ١٩١٢ هي : ميدان الاوبرا - السياحة حول الاهرام - الخديوي في شوارع الاسكندرية - قداس في كنيسة سانت كاترين - حركة المسافرين في محطة سيني جابر .

وحتى الفيلم الدرامي المصري - اي ذلك الذي ينتقل من مجرد تسجيل الحركة بالكاميرا الى ان يحكى بها حكاية ما - فانه بدأ ايضا على ايدي الاجانب .. حين اشترك مصور ايطالي مقيم بالاسكندرية اسمه « البرتودورسي » مع بعض الايطاليين الاخرين في بناء اول « ستوديوهات » سينمائية في مصر .. وهي مجرد قاعات جدرانها وسقفها من الزجاج لتعكس الضوء اللازم للتصوير .. وكان اول مخرج لاول افلام مصرية ايطالية ايضا اسمه « اوساتو » اخرج اول ثلاثة افلام مصرية - لو صحت هذه الصيغة - هي « شرف البدوي » و « الزهور القاتلة » و « نحو الهاوية » والتي لم يكن طولها يزيد عن ٥ دقائق .. ولكنها عندما عرضت لأول مرة في صالة « شانكلييه » بالاسكندرية لم تنجح نجاحا يذكر .. وكان هذا اول فشل للسينما

القاهرة لتواجه مصيرها الأساوي .. وهكذا تعددت منذ أول فيلم كثير من القيم الاخلاقية التي تحكم الفيلم المصري حتى اليوم .. ولم تتبدل هذه القيم كثيرا في السينما المصرية منذ هذا الفيلم الذي تغير اسمه الى « ليلي » بعد ان اخرجته استغاف دوستى بنفسه وعدل كثيرا في السيناريو الاصلي بعد انسحاب وداد عرافي من اخراجه واكتفى بتمثيل دور الغطيب الهارب .. والذي يؤرخون به كميلاد حقيقي للسينما المصرية عام ١٩٢٧ حتى اننا نواجه نفس المشكلة تقريبا - الفتاة التي تحمل سرا من شاب وتصبح ماساتها هي محاولة الاجهاض او اخفاء « جريمتها » من المجتمع المحافظ - في واحد من آخر الافلام التي انتجتها السينما المصرية عام ١٩٧٢ والذي لم يعرض بعد في القاهرة وهو فيلم « غدا يعود الحب » الذي تلعب فيه الممثلة نيللى نفس دور ليلي الذي لعبته عزيزة امير منذ ٤٥ عاما .. رغم ان هذا الفيلم الحديث الذي يستخدم تكنولوجيا جديدا تماما في الالوان « والفلاش باك » مقلدا آخر اساليب السينما العالمية هو اول فيلم من اخراج نادر جلال .. وهو مخرج شاب جديد من خريجي معهد السينما القاهري .. والذي يكتب في عناوين فيلمه الاول هذا انه عن قصة احمد جلال .. وهو والده الذي كان واحدا من مؤسسي السينما المصرية وكانت اول علاقة للاب الراحل بهذه السينما المصرية هي انه ظهر ممثلا في دور صغير في فيلم ليلي هذا نفسه .. الذي يعود ابنه فيخرجه للسينما المصرية وبالالوان في عام ١٩٧٢ .

وتكمن اهمية فيلم « ليلي » ايضا في انه اعطى السينما المصرية طابعا القومي لأول مرة .. فرغم ان عرضه الاول في سينما متروبول كان في ١٦ اكتوبر ١٩٢٧ وبعد بضعة اشهر من عرض فيلم مصري آخر هو « قبلة في الصحراء » الذي اخرجته ابراهيم لاما ومثله شقيقه بدر لاما وبعض الاجانب المقيمين في الاسكندرية التي تم تصوير الفيلم في صحراء فيكتوريا القريبة منها الا ان (ليلي) اعتبر اول فيلم مصري لان منتجته عزيزة امير ومخرجه استغاف دوستى وكل مثليه كانوا مصريين خالصا .. في الوقت الذي استمرت فيه محاولات العناصر الاجنبية والتنمية في تطوير العملية السينمائية .. ولم يكن غريبا ان تصبح الاسكندرية منافسا للقاهرة باعتبار الثفر موطنها لكثير من الاجانب .. فبدأت في الاسكندرية تجارب الاخوين لاما اللذين انشأوا ما يشبه الاستديو الصغير هناك .. ثم انشأ توجو مزراحي ايضا استديو صغيرا في باكوس عام ١٩٢٨ .. وتبعه الفيزي اورتاليلي عام ١٩٣٠ باستديو آخر في حي النشبية .

والغريب ان يبدأ الفيلم المصري يدعم ملامحه المحلية الصرفة بعد ذلك من خلال محاولات مزدوجة من السينمائيين المصريين الاوائل (فيلم « بنت النيل » الذي انتجته عزيزة امير عام ١٩٢٩ عن قصة محمد عبد القدوس واخراج احمد جلال) وبعض السينمائيين الاجانب او المتمصرين الذين كانت بواعثهم التجارية غير متنافسة او ربما مرتبطة بمحاولة الارتباط اكثر باللامع المصرية .. فنحن نرى الصور الايطالية ستاليوكياريني ينتج عام ١٩٢٩ فيلما كوميديا هو اول افلام سلسلة « كشكش بيه » الناجحة جدا شعبيا والتي سبق ان مثلها فنان شعبي عظيم هو نجيب الريحاني الذي سبق ان مثلها على المسرح المصري واستلهم فيها شخصية مصرية تماما مرتبطة بظروف تلك الحقبة الاقتصادية والاجتماعية وهي شخصية عمدة القرية المصري الثري الذي وقع في براثن راقصات كباريات القاهرة لكي يستزف منه ثمن ثمن القطن .. ومن المعروف ان شخصية « كشكش بك » التي قدمها الريحاني في المسرح والسينما معا كانت من اولى محاولات هذا الفنان ذي الموقف الاجتماعي في النقد والسخرية الواعية والسابقة لزمناها احيانا .. من كثير من الاوضاع الاجتماعية الفاسدة في الفترة التي عايشها من تاريخ مصر .

وكان مقدرا ان تكتسب السينما المصرية ثقلا اقتصاديا وفكريا له وزنه الكبير في مسارها كله بعد ذلك بدخول بنك مصر مجال استثمار امواله في هذا النشاط الجديد من خلال شركة مصر للمسرح والسينما التي انشأها طلعت حرب في ٢٥ يوليو ١٩٢٥ والتي ظل نشاطها قاصرا على المسرح منذ ذلك التاريخ حتى تلك اللحظة ان نزوله ميدان السينما

ايضا اصبح عملية مضمونة العائد الاقتصادي خلال تلك السنوات القليلة التي قل يراقب فيها المحاولات الاولى للقطاع الخاص في السينما حتى تاكد من نجاحها .. فبدأ البنك من خلال شركة المسرح والسينما يجس نبض القاهرة السينمائية الجديدة ويشجعها تدريجيا بانشاء معمل سينمائي على سطح بنك مصر ثم بشراء معمل محمد بيومي وايفاذه هو نفسه الى اوربا لشراء آلات جديدة للتحفيض والطبع .

وكان مقدرا لهذا العمق الاقتصادي للسينما المصرية ان يتوافق مع العمق البشري الذي كان ينقصها في غيبة فنان السينما المصري الحقيقي حتى عاد الفنان الكبير محمد كريم من دراسته للسينما في المانيا ليصبح اول « فنان » حقيقي في بدايات السينما المصرية .. ولم تكن صدفة بهذا المفهوم ان يكون اول ما فكر كريم في اخراجه للسينما هو قصة « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل .. والتي اصطلح على اعتبارها اول « رواية » في الادب المصري الحديث بالمعنى الفني .. فقد كان هذا تأكيدا اكثر لمحاولات تأكيد الشخصية المصرية التي توافقت في « زينب » موضوعا واخراجا وتمويلا .. ورغم ان مصور الفيلم « جاستون ماردى » كان اجنبيا كما هو واضح الا انه كان يشغل منصب المدير الفني لشركة مصر التي يملكها بنك مصر .. وكانت الكاميرا التي يستخدمها هي اول كاميرا تملكها الشركة .. وكان هذا التعاون مع الفنيين او الحرفيين الاجانب ضرورة يفرضها نقص الحرفيين المصريين المدربين وهو نقص موجود في بدايات السينما في البلاد العربية كلها .. ولكن هذا لم ينتقص شيئا بالطبع من الملامح المصرية « لزينب » الذي تدور احداثه في بيئة مصرية صميعة وفي جو الصراع الاجتماعي بين براءة الريف وبورجوازية المدينة كما تصوره هيكل بالطبع .

الفيلم الفئائي :

ولم يكن دخول السينما العالمية عالم الصوت في ١٩٢٧ مجرد تحول تكتيكي بالنسبة للفيلم المصري اصبح به فيلما ناطقا .. وانما اصبح الصوت في الفيلم المصري ايدانا بدخوله عالما فكريا كاملا يحكمه منطق تجاري اصبح هو السائد في مستقبل السينما المصرية كله وحتى اليوم ، لقد اصبحت الاغاني والرقصات هي المادة الاساسية لكل الافلام المصرية تقريبا منذ ذلك الحين .. وكان المنتجون يدركون بذلك طبيعة الوجدان المصري والعربي الذي يخاطبونه .. وهو وجدان شديد العاطفية تحرك اشجانه واحلامه قيم رومانتيكية ويعمل في اعماقه تراثا عريقا من الشعر والعلم .. ولعبت الاغاني والرقصات في السينما المصرية دورا كبيرا في عملية « التوفيق » العاطفي التي لا بد منها في مواجهة واقع اجتماعي متخلف وضغوط سياسية قوية .. وهكذا اصبحت هذه الاغاني والرقصات هي القسومات الغالبة على الانتاج السينمائي المصري .. واصبح المطربون هم نجوم السينما الاول ايا كانت قنراتهم التشيلية وبدات سلسلة متعاقبة من افلام نجوم الفناء ظلوا على قمة الانتاج السينمائي من ام كلثوم وعبد الوهاب وفريد الاطرش الى عبد الحليم حافظ .. مرورا بالفترة الذهبية للفيلم الفئائي الاستعراضي المصري عند ليلي مراد وناور وجندي ومحمد فوزي وشادية وحتى عبد العزيز محمود وكارم محمود اللذين كانا من نجوم السينما المصرية الكبار يوما ما ..

وكانت القسمة الثانية الاكثر شيوعا وتأثيرا في الفيلم المصري هي الكوميديا بالطبع .. وهي مرتبطة ايضا بنفس التركيب البالغ التعقيد للنفسية المصرية التي كلما ازدادت حزنا كلما ازداد ايمانها في الهروب بالضحك .. وهكذا عرف الفيلم المصري دائما نجومه الكوميديين من نجيب الريحاني وعلي الكسار الى فؤاد المهندس ومحمد عوض مرورا بعدد كبير من الممثلين الهزليين الذين حققوا ثروات ضخمة وعددا لا حصر له من الافلام حتى لقد انتجت السينما المصرية سلسلة كاملة من الافلام يلعب بطولتها اسماعيل ياسين وتحمل اسمه .

واصبحت الشخصيات الرئيسية في الفيلم المصري ثلاثا لا بد من توفرها : المطرب او المطربة والراقصة .. والمهرج .. وهو لا يصدو كونه مهرجا بالفعل لان احدا من ممثلي الكوميديا في الفيلم المصري - باستثناء الريحاني - لم يرتفع بمستوى الضحك الى الفلسفة او النقد

او مجرد المفزى الجاد وراء الضحكات .

ولان السينما المصرية كانت اعرق صناعات السينما في البلاد العربية لاسباب عديدة سيجيء ذكرها تباعا ضمن هذه الدراسة .. فقد كان طبيعيا ان تنتقل هذه الملامح المميزة للفيلم المصري الى السينما العربية كلها مع بعض الاستثناءات المرتبطة بالظروف التاريخية لنشأة السينما في كل بلد عربي .. واصبح نجوم الفناء والرقص والكوميديا المصريون هم اكثر النجوم شعبية في الوطن العربي كله ..

نشأة الكاويوي العربي :

وقد كان مقدرا لوجة الفناء والرقص والكوميديا هذه ان تنحسر بانحسار شمس نجوم الفناء والرقص والكوميديا في مصر .. وهسي ظاهرة غريبة تتطلب كثيرا من البحث .. فلماذا نصبت المواهب بالفعل في هذه المجالات الرئيسية الثلاثة في السنوات العشرين الاخيرة ، ولماذا لم تظهر مواهب جديدة في نفس قدرة ام كنثوم وعبد الوهاب وليلى مراد ومحمد فوزي والريحاني ونخبة كاريوكا وسامية جمال وفريد الاطرش ؟ ولماذا بعد ان كف هذا النجيل عن انطاء لم ينهر جيل ثان فقط على نفس المستوى .. بل ولا حتى على مستوى اقل ولكنه يكفي لتجدد تيار الحياة في هذه الملامح الرئيسية في السينما العربية؟ لقد شهدت المنطقة العربية كلها هذا الشحوب الواضح والخيف

في المواهب الفنية عموما خلال السنوات العشرين الاخيرة بحيث بقيت بعض الاسماء القديمة على القمة بحكم قيادتها التاريخية وحدها رغم ضعف عطائها وتناقصه الطبيعي بحكم الزمن وجفاف القدرة واصبحت الكتلة العنيدة من فناني الوطن العربي مجرد كتلة عديدة .. لا مجال للمقارنة اطلاقا بين قيمتها الفنية وقيمة جيل الكبار السابق .. بحيث لم يعد هناك وسط كل الاسماء العديدة التي افرزتها الحركة الفنية في الوطن العربي بعد توقف الجيل القديم او ثباته على القمة .. ما يمكن ان نعتبره قيمة فنية خاصة سوى فيروز والرحبانية .. وهم في تصوري ظاهرة فريدة لها اسبابها وظروفها الخاصة التي لا تنكس حالة الفن العربي في الفترة الاخيرة بوجه عام .. ويتبقى المحصلة النهائية هي ان هذا الانحسار الواضح في حركة الفن العربي كانت نتيجة حتمية للظروف السياسية والاجتماعية المتردية التي شاهدها المنطقة .. وازمة الحرية الخائفة وانحسار كثير من التيارات الوطنية والديمقراطية - ثم التطورات المفاجئة لقضية فلسطين التي يكفي كمظهر مادي لها تلك الهزائم العسكرية الثلاث المتعاقبة في ٤٨ و ٥٦ و ٦٧ التي ادت بلا شك الى خنوت شرارة الفن في الوجدان العربي وروح القهر المعنوي التي لا شك فيها والتي ادت بدورها الى انهيار كثير من المثل والاحلام الرومانتيكية وخفوت الحس الشعري والفناني الموهوب الذي كان يميز الوجدان العربي دائما .. بحيث اصبح هذا الوجدان اكثر ميلا للتسبب والشك والياس وانحدار اللوق الجمالي والقبول بفنون اكثر غلظة ووخسا وافتعالا هي بطبعها فنون فترات الجزر القومي في التاريخ الانساني كله وبالتراث في البلدان العربية .

وطبيعي ان ينعكس هذا كله على السينما العربية .. باعتبارها جماع هذه الفنون كلها وطبيعي ان كل شيء في السينما العربية اردا .. وان تختفي موجات الازدهار التي شهدتها هذه السينما في وقت ما .. بحيث تنحسر موجات كاملة من هذه السينما .. وابتداء من الوجة الفنية الاستعراضية التي ازدهرت في منتصف الاربعينات .. الى موجة الواقعية النقدية التي بدأت « بالزيمة » عام ١٩٢٩ وحتى سلسلة الافلام صلاح ابو سيف التي بدأها عام ١٩٥١ بفيلم « لك يوم يا ظالم » عام ١٩٥١ ثم « الاسطى حسن » ١٩٥٢ وهي نفس الفترة تقريبا التي قدم فيها يوسف شاهين فيلمه الاول ذا الأبعاد الاجتماعية الواضحة « صراع في الوادي »

ولكن حتى قبل ان تنحسر موجة الافلام الفنية فقد استطاعت في الفترة التي ازدهرت فيها ان تقدم بعض الملامح القومية المشتركة في البلاد العربية كلها .. ليس فقط كانت تقدم لمتفرج الفيلم العربي الاعتيادي التي يحبها .. بل لانها استطاعت ان تلمس عنبر « الجدوة » التي تمثل بدورها إحدى التجليات الشديدة التأثير على النفس

العربية التي عاشت دهرا كبيرا في عالم الجن والحواديس .. والاساطير .. استطاعت ان تخضع عنبر الجدوة هذا للفن والسبب الموسيقى من خلال « الاوبريت » الذي قدمه عبد الوهاب في فيلمه « يوم سعيد » مثلا حين حكى في جزء مستقل تماما عن باقى بناء الفيلم المصري قصة ليلي والمجنون في نفس طابعه وملابسه التاريخية البدوية وبصوت عبد الوهاب واسمهان .. وكان هذا اول تطوير مصري لاستخدام الاغنية في الفيلم المصري .. بحيث لم نصبح مجرد لحظة الاستراحة الذهنية والتي تقطع سير مشاهد الفيلم وتطلها حتى ينتهي الفني او المغنية من « اطراب » اذن المشاهد العربي .. الذي هو « سميع » مرهف بفطرته .. وانما اصبحت الاغنية تعكس شيئا او تصيف حدثا جديدا او معنى اضافيا لسانن بناء الفيلم .

واسمهان التي ساهمت بصوتها فقط في اوبريت « مجنون ليلي » في فيلم عبد الوهاب « يوم سعيد » هي نفسها إحدى الدعائمات الموسيقية الرئيسية للفيلم المصري في تلك الفترة من ازدهاره الموسيقي .. وهي تجسيد لأحد الملامح القومية التي وحدث بين مشاهدي الافلام في كل البلاد العربية .. فقد جاءت من سوريا مع اخيها فريد الاطرش ليصنعا نجاحهما الحقيقي في السينما المصرية .. وهي ظاهرة تجددت كثيرا بعد ذلك وحتى الان في الفيلم المصري .. فقد كانت الاصوات الجميلة القوية تجيئه دائما من بلاد الشام لتستفيد من انجهاز السينمائي الاكثر تقدما في القاهرة .. والذي كان يستفيد بدوره من قوة واصالة هذه المواهب الموسيقية في تدعيم نجاحه التجاري وانتشاره في الاسواق العربية كلها .. وبعد اسمهان وفريد الاطرش جاءت صباح المطربة اللبنانية التي لم تتوقف منذ الاربعينات عن الاسهام في الافلام المصرية التي حققت فيها مجدها الحقيقي قبل ان تقصر نشاطها هذا على السينما اللبنانية التي حاولت ان تنشط كثيرا في السنوات الاخيرة .. قبل ان تعود صباح منذ ستين لتصل ما انقطع من خطوط بينها وبين السينما المصرية حين عادت لتمثل فيلم « نار الشوق » في مصر .. وبعد صباح لم ينقطع حتى الان هذا المزج المستمر بين الاصوات السورية واللبنانية وفناني السينما المصرية .. فدائما كان الجهاز التقني المتقدم للسينما المصرية يتعاون مع نور الهدى ونجاح سلام وفايزة احمد وسعاد محمد ونزهة يونس .. بل ان هذا الاحتفاء بالاصوات الجميلة كان يمتد احيانا الى الغرب - حيث قدمت السينما المصرية المطربة الجزائرية « وردة الجزائرية » في فيلمين تاريخيين .. وقبل هذا كله بالطبع كانت افلام فريد الاطرش التي انتجها في القاهرة .. تمثل تيارا مستقلا تابع به بدايات عبد الوهاب من « الوردة البيضاء » .. وكان لدى فريد الاطرش احساس دائم بانه مطرب من جيل اللوز في سوريا فغنى في افلام مصرية بمعنى ان احساسا ما بان له دورا قوميا في افلامه .. كان يجعله يقدم في كل هذه الافلام تقريبا - ابتداء من « انتصار الشباب » مع اخته اسمهان - اوبريتا يقدم فيه كل اغاني ورقصات الوطن العربي الفلكلورية تأكيداً على قومية الوطن الواحد ..

وليس هذا الشكل من التوحيد لعناصر الفناء والرقص في السينما العربية هو التفسير او البرر الوحيد لقومية عنبر الموسيقى والفناء في هذه السينما .. وانما كان بدء استخدام هذا المنصر في فيلم « انشودة الغد » عام ١٩٢١ وهو اول فيلم مصري ناقل لمعبرا ضروريا عن حاجة قومية اعق الى هذا النوع من السينما تلقى مع تكوين الشخصية العربية كما سبق ان اشرت .. وفي بحث عن « دور الموسيقى العربية في الفيلم العربي » لصالح عز الدين يقول المؤلف : « ان التكوين الاجتماعي نفسه جعل من العالم العربي جمهور مستمعين قبل ان يصبح جمهور مشاهدين .. وكى لا تنمق في اصول التاريخ لنذكر فقط ان العالم العربي كالحق عامة يتعلق بمصدر الامور الشفوي فيما يتعلق بالاساطير والنعابات والاحاديث او وسائل اللهو .. وقد لاقت الموسيقى العربية منذ بدايتها ترحيبا ودبا لدى الجمهور في المدن كما في الريف » .

وهو يرى ان الرقص شكل آخر من اشكال الفن مرتبط بالفناء .. ولذا فقد ازدهر ايضا لدى الجماهير .. وبالنسبة للسينما فان نفس

المنطقة العربية رغم اختلاف اللغة مثل « سيدتي الجميلة » و « صوت الموسيقى » و « قصة الحي الغربي » وكثير غيرها .
مجتمع الميودراما :

وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذا الميل الغريزي للكوميديا من ناحية وللرقص والفناء من ناحية أخرى .. يعكس نفسية عربية سعيدة ومحبة للبهجة .. إلا أننا نحتاج كثيرا من الجهد لآليات العكس . بل أن هذا الميل بالذات هو تأكيد لنزعة « الهروب من الواقع » كما قلت .. وهو التعويض الفني المبهج عن بيئات محلية واقعة تحسنت صقوت سياسية واقتصادية واجتماعية فاسية .. مع فقدان للقدرة على « المقاومة بالعمل » وتعرض حرية التعبير والنقد لكثير من الضوابط .. ويبدو هذا كله واضحا من استعراض الظروف التاريخية للمنطقة .. بحيث لم يبق هناك مفر من التكوّن إلى داخل الذات واستجلاب أرخص المنع الفنية في عالم من الاوهام الداخلية المنعومة من الانطلاق إلا بالحلم . ولقد أصبحت السينما هي أرخص هذه المتع بعد تراجع المسارح الدرامية والاستعراضية التي كان عملؤها غالبا من طبقات اجتماعية تمت تصفيتها أو ضربها اقتصاديا .

وشاء الطابع المركب والبالغ التعقيد للشخصية العربية أن يكون الوجه الآخر لهذا الميل الواضح للبهجة المغتلة ... هو الميل الواضح أيضا ونفس الحجم للحزن التعمد .. وهذه مسألة قد لا يكون هذا مجال تحليلها نفسيا أو اجتماعيا وإن كنت قد اشرت إليها ضمنا في أكثر من موضع في هذه الدراسة .. ولكن المهم هنا هو أن نفس الظروف والاصول النفسية السابقة خلفت عالما كاملا من المأساة من الفيلم المصري لم يلبث أن انتقل - مثل كل ملامح هذا الفيلم المحلية - إلى كسل الافلام العربية .. وخصيحي ما دام المجتمع العربي مجتمعا للميودراما .. أن يصبح الفيلم المصري عالما قائما بذاته هو أيضا للميودراما .. وأن يصبح سجلا للفواجع والنكبات والاحزان والصدمات والامسال المحبلة دائما والصدف السيئة والمعجزات المنتظرة .. والتي أحيانا ما تحدث بفعل القدر وحكمة السماء غير القابلة للتفسير والتي لا تقبل المراجعة .

ولقد أدرك كتاب السيناريو في السينما العربية كلها تقريبا هذا الميل الفطري لدى المشاهد لأن يتوحد مع شخصيات الافلام في فيجيتها .. حتى تتساقط دموعه مع كل مظلوم أو مقهور .. وهي نفس رغبته في التوحد مع هذه الشخصيات في حالة قدرتها الاقتصادية الفائقة التي تجسدها الافلام العربية دائما في ديكورات فخمة وملابس زاهية واثاث غني وسيارات فخمة .

ويعتبر الفيلم المصري - والعربي عموما - أن الحياة مأساة حتى يشيت العكس .. ومن هنا فإن محور القصة هو غالبا هذه المأساة .. وحتى عندما تبدأ الاصوات هادئة وعادية وموحية بالأمل فلا بد أن تنقش المأساة لتهدم هذا الهدوء في أي وقت .. وقصص الحب في كل افلامنا تقريبا تعترضها عقبات من كل نوع . وهذا مرتبط بالطبع بنظرة مجتمعنا للحب .. فهو مرفوض أخلاقيا ما لم تصحبه مبرراته الشرعية المعترف بها من الجميع .. وانطلاقا من الرغبة الخفية - السادية أحيانا والمأسوسية أحيانا أخرى . في تدمير الحب .. فإن كتاب السيناريو يضعون أمام قصص الحب في الافلام التي يكتبونها كسل العقبات الممكنة .. الدوايق الطبقية .. وغدر الاحباب أنفسهم .. والحوادث القدرية ... وندخل « العزول » أو المنافس للعاشق الذي لا بد منه في كل فيلم لاستكمال عنصر الشر أو « النكته » بالتعبير المصري .. ولكي يصبح هناك مبرر للصراع طول الفيلم بين البطل والشرير الذي ينتهي حتما بهزيمة الشرير وتحقيق لحظة الراحة والشماتة والتظهر لدى المشاهد العربي .

وهناك احصائية شهيرة وردت في كل الدراسات الجادة عن السينما المصرية تقريبا تسرد تفاصيل الفواجع الميودرامية التي تشكل صلب بناء الفيلم .. ويبلغ عدد هذه الفواجع ٢٣ من ٥٢ فيلما انتجت في موسم ٤٥ - ١٩٤٦ .. وتفصيل هذه الحوادث الميودرامية كما يلي :

موسم ٣٥ - ١٩٣٦ الذي شهد بداية عمل ام كلثوم في السينما في فيلم « وداد » شهد أيضا أول افلام ملكة المسارح بديعة مصابني والذي اخرجها ماريو نولبي الذي اخرج هو نفسه « انشودة الفؤاد » من قبل للمطربة نادرة .

وحققت الافلام الفئانية أكبر نسبة لها في السينما المصرية في السنوات من ٥٠ إلى ١٩٥٥ والتي وصلت قممتها عام ٥١ - ١٩٥٢ بالتحديد .. حيث تم التعاقد مع ٤٦ من نجوم الفناء والمؤلفين باعتبارهم أكثر النجوم رواجاً في السينما المصرية خلال ثلاثين سنة .

ولقد كان مستحيلا أن تستمر الأغنية في السينما العربية محتفظة بنفس تقاليدها خارجها . فإذا كانت هذه الأغنية قائمة بطبعها على النفس الطويل وبطء الإيقاع وتوفر الوقت للتطريب والارتجال الملون والاعادة الريبية لنفس المقطع من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن الاشباع .. فإن هذا كله كان يتعارض بالطبع مع السينما كفن سريع الحركة قائم على الصورة المتغيرة الإيقاع .. ولقد حققت الافلام الفئانية الأولى قدرا متفاوتا من الصدمة لجهاش الفيلم .. ولكنها لم تلبث أن اكتشفت الحل في اخضاع الأغنية الشرقية بشكل أو بآخر لمقتضيات السينما .. فاخفت التخت الشرقي نفسه ليحل محله الاوركسترا الحديث . ولعب عبد الوهاب بالطبع دورا كبيرا في تحديث الأغنية السينمائية وتغيير إيقاعاتها وتقاليدها وجعلها أقرب إلى القوالب الغربية .. وكان هذا التغيير في الاشكال الموسيقية للفيلم العربي متوافقا مع تغييرات أخرى في ملامح هذا الفيلم نابعة من التغييرات السريعة في المجتمع المصري نفسه .. وهكذا تبيّنت الموسيقى والشكل السينمائي للأغنية مع تغير وحدات الفيلم الأخرى من ديكور وملابس واثاث .. والتي أصبحت كلها أكثر عصرية وأقرب إلى الطابع الأوروبي الذي كانت تقترب منه حيناً من حيث الشكل وليس المضمون بالطبع - طريقة الحياة المصرية نفسها في بعض قطاعاتها - البورجوازية التي كانت موضوعات الافلام قاصرة عليها دون الطبقات الشعبية .

وهذا الاتجاه إلى تحديث الأغنية السينمائية والذي بدأه عبد الوهاب وصل إلى قمته في سلسلة افلام عبد الحليم حافظ الذي يعتبر آخر جيل المطربين الكبار ، فلقد كان اتجاهه الفئاني في افلامه هو الشكل المصري الأكثر تقدما ونجاحا لتقاليد السينما العربية الموسيقية . وهذه مسألة مرتبطة بلون الفناء الجديد الذي قدمه عبد الحليم في عمله الموسيقي كله - في السينما وخارجها منذ أن ظهر عام ١٩٥٧ وحتى الآن - والذي كان تعبيرا موسيقيا واضحا عن تغييرات كثيرة طرأت بالفعل على الحياة المصرية كلها منذ ذلك العام .. الذي لم تكن صدفة انه عام قيام الثورة .

ولكن الحقيقة القريبة هي أن هذا الحجم الهائل للفناء والرقص في السينما العربية فشل في أن يطور نفسه كثيرا منذ أن تخلص من تقاليد التخت الشرقي .. صحيح أن الإيقاع أصبح أسرع وزمن الأغنيات أقل وطابعها أكثر أوروبية .. ولكن الدور الذي تلعبه الأغنية في بناء الفيلم بقي نفس الدور .. مجرد استراحة بهيجة توقف التطور الدرامي للفيلم لكي تطرب المتفرج .. بحيث أصبح يمكن بسهولة أن تنتزع الأغنيات والرقصات تماما من الفيلم لكي تحسن أن يبناء لم يفقد شيئا ولم يقتل .. وهذا فشل كبير للأغنية والرقصة كوحدة من وحدات بناء الفيلم . وهذه الوضعية مشابهة تماما ومن عدة وجوه بالفيلم الهندي .. وقد يفسر هذا رواج الافلام الهندية في المنطقة العربية كلها رواجاً أقرب إلى الانكساح منذ فيلم « سانجام » بالتحديد الذي أصبح ظاهرة ملأت الفراغ الذي حدث لدى متفرج الفيلم العربي بعد انحسار موجة الافلام الفئانية المحلية .

ولكن السينما العالمية حين تستخدم الفناء والرقص - وكثيرا ما تستخدمهما - فإنها توظفهما توظيفا عضويا .. بحيث يصبحان جزءا من بناء الفيلم المتكامل .. وهذا يفسر لماذا لم تعرف السينما العربية حقيقة ما يمكن اعتباره فيلما استعراضيا أو دراما غنائية أو كوميديا موسيقية - حسب اختلاف التسميات - بالشكل الذي عرفته السينما المالية - والأمريكية بالذات - وفي افلام شهيرة نجحت كثيرا في

٩	حالات التفرير بالفتيات
٢	حالات الاغتصاب
٣	الخيانات الزوجية
٣	الانتحار
٢	محاولات الانتحار
٢	حالات الجنون

وهناك نغمة او « تيمة » سائدة تكررت كثيرا في الافلام المصرية سواء بالنص او مع اجراء بعض التنويعات .. وهي كما يسردها جلال الشرفاوي في دراسته المعروفة عن تاريخ السينما المصرية (كتاب جورج سادول عن السينما في البلدان العربية ص ٨٥)

(شاب وفناء يتحابان . احدهما فقير والاخر غني . ويعارض اهل الفني هذا الزواج . او يخون الشاب حبه . النتيجة : تضع الفتاة المفر بها طفلا ويلحق بها العار وتبقى هكذا تحت رحمة الاضطهاد بجميع الوانه حتى يستقر الامر بها الى اكتشاف براءتها . يتم الزواج بين الشاب والشابة وتفرم الفرحة الجميع ويكون الاحتفال بالنهاية حتميا) .

ويفسر جلال الشرفاوي هذا الطابع المساوي للسينما المصرية تفسيراً لا يختلف كثيراً عن التفسير الذي قدمناه منذ قليل .. فيقول (نفس المرجع) :

« من الضروري العودة الى الوضع الداخلي الذي كانت عليه مصر في ذلك العهد (موسم ٤٥ - ٤٦) لنلمس الفرق الشاسع بين اقلية ضئيلة من الملاك كانت على جانب كبير من الثراء والرخاء والجاه وبين فئة فقيرة اخرى تمثل الاغلبية الساحقة .. وانطلاقاً من هذا الواقع الشاذ يسهل علينا ادراك السبب الذي من اجله تمسكت الافكار - على الصعيد الانساني - بظهور هذا الاندماج المؤسف في التوازن الاجتماعي) .

ولكن جلال الشرفاوي يصل الى نتيجة خطيرة بعد تبادل افلام الفواجع المسيطرة على السينما المصرية مع افلام الكوميديا الاستعراضية .. وهذه النتيجة هي ان « عاقبة هذا التقهر كانت خطيرة جدا بعد ان أصبح الجمهور على درجة من الثقافة اعلى مما كان عليه في السابق .. فافتتاح عدد من المدارس من جهة والكفاح ضد الاحتلال العسكري الذي استؤنف بعد الحرب العالمية الثانية .. ومعارضة الاحزاب المصرية بعضها للبعض الآخر من جهة اخرى .. ايقظت الافكار بالرقم من النكبات التي تراقق دوما نزعات كهذه .

« وفوق ذلك فالاجتماعات والمحاضرات التي كانت تبحث فيها مواضيع شتى والمظاهرات العامة التي كان يشترك فيها الطلاب الجامعيون وطلاب الليسيه والعمال والتجار والمستخدمون كانت تحدث اتجاهها في التطور الفكري .

« ويقدر ما كانت تزداد الفوضى والبلبله بقدر ما كان الوعي الفكري تتضح معالمه .. فمن قراءة الجرائد الى سماع الراديو الى المشاركة في حياة الامة الى المظاهرات والمحاضرات : كل ذلك كان باعثاً للتطور الفكري .

« وقد ادت هذه الاحداث الهامة الى تحول كامل في التصرف العقلي والذهني من قبل الشعب المصري : فسرعان ما تبدل الوضع الى احسن .. فتما اللوق واستيقظت الافكار واتسعت الثقافة العامة . « ولا نستطيع القول بان هذه الاحداث التي هي وطنية صرف .. كان لها تأثير مباشر على السينما .. ولكن - وهذا لا يقل حقيقة عن ذلك - كان لها تأثير واضح على المصريين انفسهم .. جمهور السينما . « فلم يعد هذا الجمهور يرضى بموضوع سخيف ولا بسيئاريو ضعيف التركيب ولا بتقنية هزيلة .. غير ان السينمائيين المصريين كانوا عاجزين عن تلبية مطالب الجمهور الواعي ..

« ولم تلبث ان ظهرت النتيجة : اذ تغلّى الجمهور عن الافلام المصرية واتجه نحو الافلام الاجنبية .. واصبح الوضع السينمائي الوطني بالغ المظورة .. »

(نفس المرجع ص - ٨٧)

ويكمن خطر الافلام الاجنبية وسيطرتها على سوق العرض العربية

في تأثيرها المادي على اقتصاديات الفيلم المصري - باعتباره اكثر الافلام رواجاً في المنطقة - فقط .. وانما في السيطرة الفكرية الخطيرة التي اسحقت من تقليد السينما العربية لمواصفات الجنس والعنف والابهار الشكلي والديكورات الخرافية والابطال الذين بلا عمل كما يندمها الفيلم الامريكي الى التأثير الاكثر خطراً على ذوق مشاهدي السينما في البلاد العربية الذين اصبحوا هم ايضا اسرى تقاليد الفيلم الامريكي ومفاعيمه الضارة التي يزرعها في نفوس المشاهدين والتي تبلغ مداها في منطقة ليست مرتفعة الثقافة بطبيعتها .

لقد انتشرت افلام الحركة كما يقدم الفيلم الامريكي نموذجها الناجح والذي اصبح « علامة تجارية » للسينما السهلة التي تحقق اكبر عائد .. انتشرت هذه الافلام بشكل ما في السينما المصرية في السنوات الاخيرة .. وهي افلام يلعب ببولونها غالباً فريد شوقي وورشدي ابانته ويخصص في اخراجها حسام الدين مصطفى ونيادي مصطفى وحسن رضا وغيرهم .. ولا تقدم هذه الافلام للمشاهد أي منعة فنية او فكرية ذات قيمة .. وانما تعتمد على شعبية نجوم المفاخرات المعروفين .. كما انها لا تتور حول أي مشكلة ذات طابع محلي .. لانها تتجاهل الواقع المحلي الى عوالم وهمية من مميزات العصابات والمهربين واللصوص وجرائم القتل التي تكمل دافعا باستخدام عنصر الاغراء الجنسي .. واسطاع هذا النوع من الافلام ان يملأ الى حد ما فراغ الكوميديات والافلام الموسيقية .. وان يصيح هو اكثر اشكال الانتاج السينمائي رواجاً لدى الفئات الشعبية .

وطبيعي ان يكون ثمن هذا كله هو التجاهل الكامل لمشاكل الواقع العربي .. فباستثناء بعض الافلام القليلة ليوسف شاهين وصالح ابو سيف ونوفيق صالح وكمال الشيخ وبركات .. فليس هناك ما يمكن اعتباره سينما واقعية .. وبالنسبة لمصر فان هناك تجاهلاً كاملاً للريف في الافلام المصرية - باستثناء بعض المعالجات النادرة وغير الناضجة غالباً - وهذه مأساة انعكس وضعية السينما العربية كلها في تجاهلها المخجول للواقع المحلي - فضلاً عن القومي - اذا ادركنا حجم الريف المصري شعباً ومساحة بالنسبة لمصر كلها . فالسينما المصرية اذن تتجاهل ٧٠٪ تقريباً من مشاكل الارض المصرية .. وحتى النسبة الباقية فانها تعالج مشاكل المدن .. وانما تختار قطاعات ضئيلة جداً من بورجوازية المدن .. بعد ان تقوم بتخريفها وتزييفها وتفريقها من مضمونها الاجتماعي الصحيح .

ولا يمكن ان يتحدث احد عن العمق السياسي للسينما العربية اذا كان الحال هكذا .. لانه لا يمكن الاعتراف بما يمكن تسميته « سينما سياسية » في البلاد العربية رغم انشاز هذا النوع من السينما في العالم كله الان .

بل ان مجرد الاتهامات القومية في السينما العربية لا تتعدى بعض المبادرات الفردية او المفاخرات احياناً .. وافلام المناسبات احياناً اخرى .. وهي افلام رديئة المستوى فنياً في الغالب واقرّب الى روح الدعاية او الخطابة .

وبالنسبة للسينما المصرية مثلاً فاننا نجد افلاماً قليلة تتحدث عن معركة الشعب المصري ضد الاستعمار البريطاني هي : « يسقط الاستعمار » و « مصطفى كامل » و « كيلو ٩٩ » و « في بيتنا رجل » . وعن حرب فلسطين : « ارض السلام » و « سمراء سيناء » وعن معركة الجزائر : « جميلة الجزائرية »

وعن ثورة يوليو ١٩٥٢ : « الله معنا » و « رد قلبي » وعن حرب السويس : « سجن ابو زعبل » و « بور سعيد » و « حب من نار » و « أغنية على المر »

افلام الصراع الاجتماعي : « صراع في الوادي » و « ارضنا الخضراء » و « الفتوة » و « الخرساء » و « غروب وشروق »

ورغم انني قد اكون اغفلت بعض الافلام الاخرى الا انه حتى باضافتها فان النسبة تبقى بالغة الضالة .. والنتيجة هي ان الاهتمام الجاد بالواقع المحلي او بالقضايا القومية على السواء لا يتعدى بعض النظرات في بحر السينما العربية الالهية تماماً عن مشاكل الواقع العربي محلياً وقومياً .

وفي سوريا بدأت المحاولات الاولى لصنع سينما محلية منذ ان بدأت اول آلة عرض سينمائي احضرها الاتراك الى حلب في عام ١٩٠٨ .. ثم بدأت محاولات الخلق عام ١٩٢٨ بإنشاء شركة سورية للسينما باسم « حرمون فيلم » التي انتجت اول افلامها « المنهج البريء » الذي اخرجها ايوب بدري (تاريخ السينما السورية لصالح ذهني) ولكن المحاولات الناجحة لصنع سينما سورية لم تبدأ الا مع بدايات الخمسينات ومن خلال المحاولات الضرورية لبعض الشبان .. الى ان تم تكريس ميلاد السينما السورية رسميا بإنشاء المؤسسة السورية للسينما عام ١٩٦٢ التي انتجت اول افلامها السورية الخاصة « رجال تحت الشمس » والذي تناول ثلاث قصص عن المقاومة الفلسطينية ايمانا من مدير المؤسسة الشاب عبد الحميد مرعي بان قضية فلسطين هي هم العرب القومي الاول الذي يجب ان يعالجه السينمائيون في البلاد العربية جميعا ..

ومؤسسة السينما السورية نفسها تجسّد للطابع القومي للسينما العربية من حيث انها تقوم على جهود عدد من الشبان من كثير من البلاد العربية .. واخر افلامها مثلا « المغنوعون » مأخوذ عن رواية « رجال في الشمس » لقسان كنفاني الفلسطيني من اخراج توفيق صالح المصري .

لقد كان السينمائيون السوريون حريصين على الاحتفاظ بطابعهم العربي المحلي ولا حتى على مستوى المحاولات الانشائية الاولى .. وهو ما لم يحدث حتى للسينما المصرية التي ولدت من خلال جهود الاجانب كما اوضحنا .. ولا في السينما في المغرب العربي - الجزائر بالذات - التي ولدت ايضا من خلال التعاون المشترك مع سينمائيين اجانب .. رغم حرصها على ان تصيغ محاولاتها الاولى بصيغة قومية خالصة فارتبطت كل افلامها المبكرة تقريبا بصراع الشعب الجزائري من اجل الاستقلال ..

وهذا العرص على الطابع المحلي للسينما السورية هو التفسير المعقول لما اثار دهشة الكاتب السوري صلاح ذهني .

« قد يستغرب المرء اذ يعلم ان اية شركة اجنبية لم يخطر لها يوما ان تستغل سورية كديكور لاجراء افلامها شان ما يجري في بلدان اخرى .. مع ان سورية بمناظرها الرائعة المتنوعة موضع مثالي مما تعلم به الشركات السينمائية .. ولكن هذه الشركات تصرفت حتى الان وكأنها قد اسقطت سورية من خريطة العالم السينمائية ... وبذلك لم تدخل الى البلاد خلال الفترات السابقة اية خبرات اجنبية يعتد بها .. »

ويعتقد المؤرخ السينمائي الكبير الراحل جورج سادول ان ظروف كثيرة طرأت على السينما العربية محليا وقوميا منذ ١٩٦٠ : حين « انشئت مكاتب او مراكز سينمائية في لبنان وسورية والعراق وج.ع.م. والجزائر والاردن .. وتفاوتت صلاحيات هذه المراكز من بلد الى اخر .. وهي تشرف في ج.ع.م. والجزائر اشرافا كاملا على مختلف فروع هذه الصناعة التي اجري تأميمها .. فيما يتعلق بالاستثمار الذي هو مهم دخل صناعة السينما .. فان ج.ع.م. تمتلك عددا كبيرا من الصالات .. اما الجزائر فقد اامت جميع دور السينما خلال عام ١٩٦٤ .. وان الاشراف على الاستثمار كليا او جزئيا بواسطة الضرائب التي تفرض على الافلام المستوردة والتذاكر المباعة يسمح للمؤسسات الحكومية باقامة شركات وطنية للتوزيع وتطوير وتوفير المعدات التقنية (استوديوهات .. معامل .. الخ ..) وتحسين الاستثمار وتشجيع الانتاج الوطني عن طريق المساعدات المالية وتمويله كليا في حالة التاميم .. »

مشكلة اللغة :

يقول جاك بيرك : « لقد زودتني اللغة العربية بكثير من المعاني والنقاط معجز تحليل اللغات الاخرى عن التقاطها بشكل مباشر كما هو الحال في اللغة العربية .. ولهذا السبب تمكنت شخصا من التحدث بها بطلاقة » :

ومع ذلك فقد شأث مأساة الحثوث المتعملة تاريخيا وسياسيا

في الوطن العربي ان يصيح تحدث العرب انفسهم باللغة العربية اكثر صعوبة مما كان لدى الفرنسي جاك بيرك ..

واذا كانت العربية الفصحى هي الرابطة التاريخية للعرب جميعا وباعتبارها اساسا لغة القرآن .. الا ان اللهجات المحلية لهذه اللغة الواحدة حولتها الى اكثر من لغة .. بحيث اصبح تفاههم الانسان العادي بلهجه المحلية مع عربي اخر مشكلة من مشكلات الوحدة الثقافية في الوطن العربي .. وهي مشكلة محلولة في اجهزة الاعلام الرسمية (الصحف والاذاعات) ولكنها تمثل احدى العقبات الخطيرة بالنسبة للسينما العربية .. ولا انسى مدى المي حينما شاهدت في القاهرة الفيلم الجزائري العظيم « معركة الجزائر » وعلى الشاشة ترجمته بالعربية الفصحى للهجة الجزائرية التي يدور بها حوار الفيلم .. والتي كنت احس بانني احب وفعها رغم اني لا افهمها تماما .. بل لقد كانت محنة اللغة اكثر ايلاما حين شاهدنا فيلم فيروز « بياع الخواتم » الذي اخرجته المخرج المصري يوسف شاهين في بيروت وعلى الشاشة ايضا ترجمة بالفصحى ثم عرض فيلم فيروز الاخر « سفر برلك » في القاهرة في العام الماضي ورغم تعاطف جمهور المشاهدين المصريين مع الفيلم فقد كانت لهجة اللبنانية عائقا امام فهمهم له مع غياب الترجمة ..

وهي محنة حقيقية اذن ان نضطر لوضع ترجمة على الشاشة للافلام العربية تماما كما نضعها للافلام الاجنبية .. فمن المؤكد ان العرب يودون باخلاص ان يشاهدوا افلامهم .. ولكن لهجاتها المحلية تقف حائلا دون ذلك .. وبالنسبة للشمال الافريقي مثلا - الجزائر وتونس والمغرب - كانت المشكلة افدح .. فبعد الاستقلال واجه حتى المثقفون الجزائريون مثلا مشكلة فهم افلامهم نفسها ما لم تكن ناطقة او مترجمة للفرنسية .. وفي حركة الازدهار الزائف للسينما اللبنانية المعتمدة على نجوم مصريين محبوبين وعلى تقاليد تجارية متأثرة بالسينما الاميركية والاروبية مما لا يعطيها وزنا قوميا او محليا ذا قيمة .. فقد كان الحل الذي وصلت اليه الافلام اللبنانية لكي تصبح مفهومة في البلاد العربية جميعا .. هو اعتماد العامية المصرية لغة لها .. سواء بالنسبة للنجوم المصريين الذين يشتركون بكثرة في هذه الافلام او حتى بالنسبة للممثلين اللبنانيين انفسهم .. فالعامية المصرية هي اكثر اللهجات العربية المحلية فهما وتقبلا لدى جمهور السينما العربية كله .. طالما انه لا يمكن توحيد لغة الافلام العربية في الفصحى مثلا التي قد تصلح لنوع خاص من الافلام التاريخية او الوطنية ولكنها لا تصلح بالقطع لافلام الحياة اليومية المعاصرة .. « واني اعتقد شخصيا بان هذه المشكلة مرتبطة بالمشكلة الاجتماعية .. وان هذا التباين بين اللغة الفصحى والكلام العادي المألوف مرده الى النسبة المثوية المرتفعة لعدد الاميين .. وعندما يعم التعليم مختلف الفئات في البلدان العربية .. فان اللغة المستعملة في الكتاب ستقترب بالبدء من اللغة المستعملة في الكلام المألوف .. لتؤلفا معا فيما بعد لغة واحدة » جلال الشراوي :

الغة في البلدان العربية .

وفي تصوري - على ضوء هذه الدراسة العاجلة عن العناصر المحلية والقومية للسينما العربية - ان هذا التقارب بين لغة الكتابة في الوطن العربي ولغة التخاطب اليومي .. هو تقارب حتمي .. وهو مجرد نموذج لاحتمالات المستقبل الذي ينتظر السينما العربية .. نحو مزيد من الوحدة وتحقيق الطابع القومي الذي لا يبدو اصيلا وعميقا بما يكفي في السينما العربية الان كما اوضحنا .. بل والتأكيد ايضا على الطابع المحلي للسينما كل بلد عربي على حدة .. وهو الطابع الذي لا يتعارض في حقيقته مع الوحدة القومية للوطن العربي كوحدة تاريخية ونصالية واحدة .. وهي مشاكل مرهونة - في السينما العربية وفي الحياة العربية كلها - بعاملين اساسيين: انتصار النضال العربي القومي على كل التحديات الاستعمارية والصهيونية التي تعوق حركته ومزيد من الحرية والتقدم الاجتماعي نحو الافضل لكل العرب .

نسائي السلاموني